



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
DEPARTAMENTO DE ARQUEOLOGIA
CAMPUS DE LARANJEIRAS
ARQUEOLOGIA BACHARELADO

LAYRA BLEND A OLIVEIRA DE JESUS

UM SOM NO JUSTINO

Laranjeiras
2014

LAYRA BLEND A OLIVEIRA DE JESUS

UM SOM NO JUSTINO

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Arqueologia do Departamento de Arqueologia da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Arqueologia.

Orientador: Profº. Dr. José Roberto Pellini.

Laranjeiras
2014

LAYRA BLEND OLIVEIRA DE JESUS

UM SOM NO JUSTINO

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Arqueologia do Departamento de Arqueologia da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Arqueologia. Orientador: Profº. Dr. José Roberto Pellini

Aprovada em / / ____

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Profº. Dr. José Roberto Pellini

Profº. Drº Leandro Domingues Duran

Profª. Msc. Caroline Murta Lemos

À Deus, meus pais, meus irmãos e todos que torceram por mim.

“E o que existe de comum entre os acordes e nossas paixões? A melodia, imitando as inflexões da voz, exprime as lamentações, os gritos de dor, ou de alegria, as ameaças, os gemidos. Devem-se-lhes todos os sinais vocais das paixões. Imita as inflexões das línguas e os torneios ligados, em cada idioma, a certos impulsos da alma. Não só imita como fala, a sua linguagem, inarticulada mas viva, ardente e apaixonada, possui cem vezes mais energia do que a própria palavra.”

(Rousseau 1998:190)

RESUMO

Descoberto entre as décadas de 80 e 90 por ocasião do projeto de salvamento arqueológico de Xingó, o sítio Justino, rapidamente foi alvo de destaque dentre os demais sítios identificados na zona que sofreria demasiado impacto. Objeto de diversos trabalhos e projetos de pesquisas acadêmicas, o Justino apresenta uma relativa quantidade de material publicado a respeito do seu “carro-chefe”: os sepultamentos. Em algumas dessas bibliografias têm-se relatos de três indivíduos associados com o que presumidamente pode ser identificado como flautas. Em uma totalidade de aproximadamente 200 pessoas sepultadas no Justino, estes três sepultamentos nos levam a refletir acerca de um campo ainda não verificado nos estudos relacionados ao Sítio: A auralidade existente na população. Tomando por base particularmente os estudos voltados á antropologia dos sentidos e a arqueologia sensorial, pretendo com esse trabalho, trazer à discussão uma nova perspectiva nos estudos do Justino. Apresentando a ideia da variabilidade de hierarquia sensorial existentes nas sociedades, bem como aspectos da vivência e experiência com o artefato, e deste modo explanar a possibilidade de construção de um novo discurso do que teria sido a população que habitou o Baixo São Francisco.

Palavras – Chave: Arqueologia, Arqueologia Sensorial, Música, Flauta, Xingó.

ABSTRACT

Discovered between the decades of 80 and 90 by occasion of the Xingó Archaeological Rescue Program, the Justino site quickly became a prominent target amongst the other identified archaeological sites in the impact zone. The object of several studies and research projects, Justino presents a good amount of publications about its "flagship": The burials. Of the many excavated burials, three contained an object associated with the skeletal remains not found in the other burials. This object has been identified as a flute. In a total of approximately 200 burials in Justino, these three take us to reflect about a field not yet verified in the studies of this site: The Aurality existent in this population. Building on top of studies related to sensorial anthropology and sensorial archaeology, this work intends to bring to discussion a new perspective to the studies of the Justino Archaeological Site. Bringing the idea of sensorial hierarchy variability existent in societies as well as aspects of experience and experimentation with the artifact, and this way, explain the possibility of constructing a new speech of what would have been the population that inhabited the region of Lower São Francisco.

Key-Words: Archaeology, Sensorial Aracheology, Music, Flute, Xingó

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: (PELLINI, 2009).....	17
Figura 2: Áreas de Mapeamento Cerebral. Em destaque as áreas 41, 42 e 22. (Google Imagens)	Error! Bookmark not defined.
Figura 3: Localização da barragem (ponto “A”) e do reservatório (seta) da UHE Xingó. (ALMEIDA, 2014).....	36
Figura 4: Subdivisões da Bacia do Rio São Francisco. (CHESF, 2014)	37
Figura 5: Mapa dos sítios arqueológicos da área 03. Destacando o sítio Justino antes da construção da UHE- Xingó. (FAGUNDES, 2010)	39
Figura 6: Localização do Sítio Justino na configuração atual da região com especificação da área de represa, o rio São Francisco e a divisão entre o estado de Sergipe e Alagoas. (Google Earth em 2/11/2014.	39
Figura 7a e 7b: Escavação nas quadrículas do sítio Justino. (Acervo MAX).....	40
Figura 8: Simulação da estratificação do sítio Justino. (VERGNE, 2007).....	41
Figura 9: “A Flautista”. Esqueleto 142 proveniente do Sítio Justino. (Acervo MAX)	45
Figura 10: Croqui da Flautista. (Acervo MAX)	46
Figura 11: Vista Frontal e Dorsal da Flauta. 1) Orifício principal; 2) Fratura; 3) Bordado. (Acervo Pessoal)	48
Figura 12: Destaque do negativo de retirada. (Acervo Pessoal)	49
Figura 13: Detalhe de marca de corte e polimento na circunferência distal. (Acervo Pessoal). .	49
Figura 14: Flauta do Esqueleto 45 (Acervo Pessoal)	51
Figura 15: Flauta do esqueleto 118. (Acervo Pessoal).....	52
Figura 16: Todos os elementos encontrados no ato de exumação do 138, que podem ser interpretados como sendo vestígios de uma possível flauta. Indicações do bordado (setas amarelas) e das marcas de corte e polimento (setas vermelhas). (SILVA, 2013)	52
Figura 17a e 17b: Vestígios que possibilitam a identificação da possível flauta do 138. As setas indicam os bordados. E o círculo destaca uma das extremidades preservada que apresenta marca de corte. (Acervo Pessoal).....	53
Figura 18: Sepultamento 105. (CARVALHO, 2007).....	55
Figura 19a e 19b: Exemplo de bocal de uma flauta transversal atual seguido do exemplo da embocadura ao produzir som com um bocal. (Google Imagens)	56
Figura 20: Comparação das circunferências proximais do 118 e 142.(Acervo Pessoal).....	57
Figura 21: Comparativos das extremidades das quatro flautas, apresentando marcas de corte e polimento. (Acervo Pessoal)	57

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Fases de Ocupação do Sítio Justino (FAGUNDES, 2010).....	42
Tabela 2: Retirado de CARVALHO, QUEIROZ & VERGNE,2002.....	50
Tabela 3: Descrição das pessoas sepultadas com flauta.	58

Sumário

Palavras Iniciais.....	11
1- Sinto, logo Existo: A Arqueologia Sensorial	14
1.1. “O Mundo Real é o Mundo Percebido”: Crítica Fenomenológica à Ciência Objetivista.....	14
1.2. Antropologia dos Sentidos	20
1.3. Arqueologia Sensorial.....	26
2- Dó, Ré, Mi, Fá: Um pouco de Som e Música.....	30
3- Conhecendo o lar dos Flautistas: O Justino e a Região de Xingó.....	36
4- Uma História de Amor	44
4.1 A Flauta.....	47
4.2 A Saga... Em Busca Das Outras Flautas	50
4.3 Uma Tentativa De Ouvi-Las	56
5- Senta que lá vem a história.....	61
6- Referências	68

Palavras Iniciais

Estava Precisando me encontrar...

Lembro-me do dia ter iniciado mais ou menos assim: acordei, li um pouco, tomei meu banho e um belo café da manhã nordestino – com aquele cuscuz quentinho e um ovo mexido para acompanhar. Terminei o desjejum e comecei a refletir sobre alguns aspectos da Arqueologia.

Recordo de algumas vezes conversar com amigos sobre o “pensar e fazer Arqueologia”. Eram sempre discussões muito acaloradas e de grande enriquecimento, e apesar de permearmos vários temas eu sempre mencionava o quanto eu achava enfadonho o fato de tudo ser tão “quadrado” dentro dessa área. Engraçado que eu usava exatamente essa expressão, diversas e diversas vezes. Eu indagava: - Como pode ser tudo tão certinho no passado? Se você se depara com determinado vestígio, por que a explicação é obrigatoriamente uma só? Por que só existir uma maneira, ou “A” maneira correta de se interpretar. Por exemplo, eu estou caminhando e deixo cair meu kit de maquiagem na rua. Depois de muito tempo, eu escavo esse local e por causa desse vestígio eu afirmo categoricamente que ali era um lugar destinado à mulher se produzir e ficar bela. Por que isso? Cadê os imprevistos? Cadê a vida de fato existente por trás de cada objeto? Onde estão as pessoas? Tudo bem que esse é um exemplo bem superficial, mas era exatamente isso que sentia durante a graduação.

Comecei a pesquisar alguns textos, baixei alguns PDF's e saí de casa para imprimir os quais havia selecionado. Comecei a ler alguns, mas logo tive que parar, pois tinha que me arrumar para assistir aula. Peguei aquele ônibus lotado de meio dia e fui em direção à rodoviária velha tomar a outra condução, já que a graduação em Arqueologia fica no Campus do interior do Estado de Sergipe, Laranjeiras. Viagem até prazerosa, não é muito distante e você pode aproveitar os 30 minutos dentro da van para ir cochilando, lendo ou interagindo. No meu caso, eu interagia com o meu amigo Arthur, pois sempre íamos juntos para a universidade. Mas não neste dia. Não lembro o que aconteceu, mas acabei indo sozinha, fui então dar continuidade às minhas leituras. Foi quando uma mulher que estava ao meu lado perguntou: - Moça, está tudo bem com a senhora?

Levantando meu rosto, enxuguei aquela lágrima que rolava pela minha bochecha e sorrindo eu respondi: - Está tudo bem sim, obrigada.

Desci em Laranjeiras e mal conseguia parar de ler. O que mais me prendeu àquele texto foi a primeira frase “Dia atípico hoje aqui em Goiânia. Ao contrário do calor seco que nos dá certa sonolência, o clima está frio. Um friozinho gostoso (PELLINI, 2011).” Realmente era um texto de arqueologia? Foleei algumas páginas e encontrei outro, dessa vez o que me impressionou foi a maneira totalmente original de se fazer um texto acadêmico, em forma de diálogo. Naquele momento decidi que era desse jeito que gostaria de escrever, mas não pensei que seria tão difícil, o medo de não ser aceita pela academia assombrava a minha cabeça, medo esse que diminuiu bastante ao me deparar, futuramente, com outros autores como Pellini (2009), Zarankin (2013), Agostini (2013), Cabral (2014) - que também defendem uma narrativa arqueológica mais prazerosa, uma narrativa em que o pesquisador (observador) traz suas vivências, seu *making off* para o discurso, para a sua pesquisa -. Fui então tomada por uma sensação de felicidade, enxuguei emocionada mais uma lágrima, e assim conclui os dois textos. Eu mal podia acreditar no que estava lendo. Tudo o que eu sempre pensei, todas as minhas inquietações e questionamentos tinham um nome e ela se chamava Arqueologia Sensorial.

A partir de então comecei a estudar e tratar a Arqueologia de uma forma diferente. Foi quando surgiu a seguinte questão: onde se trabalhar com essa nova perspectiva? A ideia de fazer uma monografia em um tema que não gostasse sempre me assustou, foi quando atentei para a área arqueológica de Xingó, no sertão do estado de Sergipe. Trata-se de uma região, que por ter sido alvo de especulação hidroelétrica, fora feito um trabalho de salvamento arqueológico no local. A “celebridade” dos mais de duzentos sítios que foram encontrados é o sítio arqueológico Justino. Muitos trabalhos sobre ele têm sido desenvolvidos, alguns relacionados à cerâmica (LUNA, 2006), ao material zooarqueológico (SILVA, 1994; PALMEIRA, 1997 apud FAGUNDES, 2010; CARDOSO, 2011), à dinâmica cultural (FAGUNDES, 2010), mas o carro-chefe corresponde às análises bioantropológicas e aos sepultamentos (VERGNE, 2004; CARVALHO, 2007; SILVA, 2013; ALMEIDA, 2014; entre outros). Neste último, o que mais me impressionou foi a superficialidade de pesquisas sobre alguns corpos enterrados com certos instrumentos, que podem ser identificados como flautas. Isso me levou a refletir a respeito da música e da auralidade daquela população, bem como fui incitada à trazer esses flautistas para a narrativa arqueológica dessa região. Com a

perspectiva e temas definidos, pude de fato imergir na Arqueologia Sensorial. E assim, comecei a me encontrar.

1- Sinto, logo Existo: A Arqueologia Sensorial

Ao parar para refletir sobre os sentidos, percebo a importância de cada um deles e como seria desesperador não enxergar, não ouvir, não falar, não conseguir cheirar aquele aroma de comida boa, de não conseguir tocar, sentir a brisa, o sol, a água. Não sei quanto a você, mas só em pensar eu me sinto angustiada, inanimada, um corpo no espaço, não sou GENTE.

Já pensou em quantas memórias são criadas a partir de uma música, de um cheiro específico, de uma imagem, de uma cor, de uma textura? Consegue imaginar uma pessoa isenta de algumas dessas atribuições? Agora reflita nos textos que você costumeiramente ler, eles trazem essa vivência? A maioria deles não. Mas o porquê disso? Por que temos distanciado cada vez mais o escritor do leitor, do objeto? Essa distância torna o texto mais real? Essa é uma discussão longa e um pouco complicada, mas vamos começar...

1.1. “O Mundo Real é o Mundo Percebido”: Crítica Fenomenológica à Ciência Objetivista.

Constantemente nos deparamos com coisas, situações, ambientes e acreditamos que tudo isso detém uma existência real. Mas o que de fato é real? Para os empiristas e o seu modo positivista, a realidade está centrada no mensurável e palpável. Contrapondo esse pensamento, os idealistas pressupõe uma realidade centrada na mente e na capacidade intelectual do sujeito em decompor e recompor o objeto como um todo, dando-lhe organização e interpretação. Assim, os objetos e o meio que nos cercam seriam apenas construções mentais, que em último caso teria apenas uma existência ideal na mente de quem os observa. (PELLINI, 2009).

Sem negar o real, mas refletindo acerca da relação de dependência mútua existente entre o indivíduo e o objeto, Husserl traz uma nova concepção de conhecimento e propõe uma corrente chamada de fenomenologia. De acordo com Moreira (2010), esta tem sua raiz etimológica no grego, sendo elas *phainesthai* (aquilo que se apresenta ou se mostra) e *logos* (explicação, estudo). Deste modo, a Fenomenologia é o estudo de tudo aquilo que se revela, visando compreender os fenômenos puros, tais quais aparecem na experiência, desprovidos de qualquer tipo de

conceitos pré-estabelecidos, tratando o fenômeno em sua totalidade. Ou seja, é voltar-se para a maneira como o fenômeno aparece, como ele é pensado e percebido seja ele material, natural, ideal ou cultural (SANTANA, 2013).

Mas o que seria esse fenômeno? Para Husserl fenômeno é tudo aquilo que é vivência, na unidade de vivência de um eu (PELLINI, 2009), são, todas as experiências seja ela de qualquer natureza, que acontecem e relacionam-se com o sujeito, tornando-se experiências de consciência. Assim, o fenômeno completa essa consciência e cada objeto vai constituir uma significação particular para um indivíduo (SANTANA, 2013). Isso porque a consciência é o ponto central da relação sujeito/ objeto na busca pela base do que é real, afinal, é ela que nos torna conscientes de algo. Pois a consciência é sempre consciência de algo que se manifesta a uma consciência (PELLINI, 2009). Sendo assim a fenomenologia não se importa com uma realidade externa e ideal, mas com a forma como aquela realidade é entendida, interpretada e contextualizada para cada pessoa. Para uma melhor compreensão Husserl utiliza uma caneta para exemplificar a relação sujeito/objeto/consciência. Uma simples caneta para João pode ser um corpo cilíndrico, integrado por outro concêntrico e oco, preenchido por uma substância colorida de tonalidade azul clara; Maria vê a caneta como um utensílio somente para a escrita; e para Ana o objeto é um belo prendedor de cabelos (CUNHA, 2013). Aqui temos consciências diferentes do mesmo objeto (caneta), ou seja, cada fenômeno vai se apresentar de maneira distinta para cada consciência, é o que chamamos de intencionalidade da consciência. É a intencionalidade que irá nortear a relação de significados que atribuímos às coisas. Então, a partir das experiências que vivenciamos nós teremos consciências diferentes pertinentes ao mesmo objeto. Voltando ao exemplo da caneta, suponhamos que João, Maria e Ana, filhos, respectivamente, do dono da Bic, de uma professora, e de uma cabeleleira, vivenciaram o fenômeno de formas diversas, por isso a consciência que eles tem do fenômeno (caneta) são diferentes, e nesse sentido ela é intencional. Como ressalta Forghieri (1993, p.15) “A intencionalidade é, essencialmente, o ato de atribuir um sentido; é ela que unifica a consciência e o objeto, o sujeito e o mundo”. A intencionalidade é desta maneira, de acordo com Pellini (2009), o caráter fundamental da consciência.

É justamente na fenomenologia que se percebe que a existência do mundo não é apenas física ou mental, ela é intrínseca a ambas.

No mundo em que vivemos não existe algo totalmente objetivo, reflexo puro da realidade tanto quanto não existe uma subjetividade que crie ou se imponha absolutamente ao mundo. O que efetivamente existe são os múltiplos aspectos da interação dessas duas dimensões na consciência (Pellini, 2009, p.3)

Deste modo, a fenomenologia se preocupa com a forma da constituição do objeto na experiência do sujeito através de uma busca desenfreada pela essência da experiência da consciência (SANTANA, 2013). Nesta corrente o aspecto fundamental é a vivência do sujeito com os fenômenos. Sendo assim é por meio do corpo que o indivíduo pode vivenciar, e logo, conceber e entender o mundo que o cerca.

Baseados nesses pressupostos, passamos a compreender que para apreender como se dá o mundo, o indivíduo precisa primariamente percebê-lo, pois é por meio da percepção que nossa consciência se relaciona com o mundo exterior (CHAUÍ apud PELLINI, 2009). Como aponta Chauí (2000, p.154) “a percepção é a vivência corporal; uma experiência dotada de significação, isto é, o percebido é dotado de sentido e tem sentido em nossa história de vida, fazendo parte de nosso mundo e de nossas vivências”. Pellini (2009, p. 23) acrescenta ainda que “perceber é estabelecer uma interpretação que tem lugar entre a consciência e o mundo percebido”. E este mundo percebido é “qualitativo, significativo estruturado e estamos nele como sujeitos ativos, isto é, damos às coisas percebidas novos sentidos e novos valores, pois as coisas fazem parte de nossas vidas e interagimos com o mundo” (CHAUÍ, 2000, p. 154). Nesse ponto a percepção pode ser definida como uma relação da pessoa com o mundo exterior, e não uma reação à estímulos externos – como para os empiristas –, tampouco uma ideia formada pelo sujeito, como para os intelectualistas. Esta é uma relação na qual se atribui sentido ao percebido e ao percebedor, cujo um não existe sem o outro. (CHAUÍ, 2000). É por meio da percepção que entendemos o mundo sobre diversas perspectivas, determinando o conhecimento de mundo que temos (PELLINI, 2009). Desta maneira nós lançamos concepções diferentes o tempo todo sobre a mesma coisa, assim “podemos dizer que há tantos mundos quantas forem as percepções, pois cada um vê seu entorno ou mais além a partir de suas experiências individuais” (PELLINI, 2009, pg.23).

A percepção como mostra Husserl (1962) citado por Pellini (2010), trabalha conjuntamente com a dimensão dos sentidos para atribuir um significado completo para

o objeto da percepção. Isto significa que a percepção sensorial por ser realizada pelo corpo humano (estando em constante transformação e atribuindo significações diferentes a todo o momento) não é estática, mas dinâmica. Dinâmica também no sentido de que elementos de objetos e cenas são criados a todo o momento a fim de ter uma percepção por completo, preenchendo os vazios estruturais que não conseguimos captar (PELLINI, 2011). Isso decorre do fato de nosso aparato sensorial ser limitado, como salienta Baldo e Haddad (2003, p. 2) “Somos capazes de enxergar apenas uma estreita faixa do espectro eletromagnético, que chamamos de luz; [...] e de ouvir vibrações mecânicas compreendidas em uma estreita faixa de frequências, que chamamos de som”. Assim não alcançamos todas as características de um fenômeno de imediato. Como por exemplo, olhar a figura 1 e defini-la como sendo um triângulo, mesmo sem haver linhas que delimitem esse triângulo.

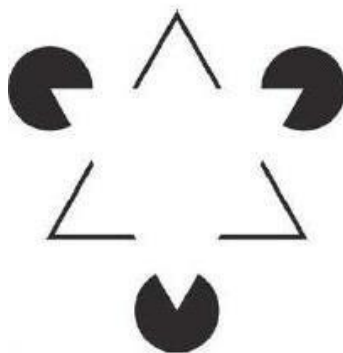


Figura 1: (PELLINI, 2009)

Isso acontece porque sentimos e percebemos unidades, a forma como um todo, guarnecido de sentido e significação. Pellini (2009) coloca que os elementos mentais relacionados à percepção se organizam de maneira que tenham algum sentido.

Na teoria fenomenológica do conhecimento [...] a percepção sempre se realiza por perfis ou perspectivas, isto é, nunca podemos perceber de uma só vez um objeto, pois somente percebemos algumas de suas faces de cada vez; no pensamento, nosso intelecto compreende uma idéia de uma só vez e por inteiro, isto é, captamos a totalidade do sentido de uma idéia de uma só vez, sem precisar examinar cada uma de suas “faces”. Na percepção, nunca poderemos ver, de uma só vez, as seis faces de um cubo, pois “perceber um cubo” significa,

justamente, nunca vê -lo de uma só vez por inteiro.(CHAUI, 2000, p.156).

É durante o processo de percepção que a mente cria justamente uma experiência completa e que seja coerente (PELLINI, 2009), e é nessa busca por elementos necessários para criar a experiência completa, que entra o papel fundamental da atenção. Pois é a partir dela que decidimos o que é necessário ou não se perceber para termos uma concepção completa do fenômeno. Pois, dada a natureza dinâmica das imagens, a percepção de uma determinada cena ou tarefa depende intensamente da administração do nosso sistema de atenção (PELLINI, 2014). Existe um vídeo circulando no youtube, no qual várias pessoas de blusa preta estão brincando com bolas, é pedido então que o observador direcione o olhar para ver quantas vezes as bolas são arremessadas de um lado para o outro. O expectador fica tão focado na contagem das passadas que nem sequer percebe que no meio das pessoas entrou uma pessoa vestida de gorila e que as cores no plano de fundo mudaram. Isso mostra que quando focamos em uma coisa, normalmente não focamos em outras, assim, “como não percebemos mudanças em cenas, sem atenção podemos até não perceber objetos à nossa volta, o que sugere que percebemos e recordamos apenas objetos e cenas que recebem atenção focal” (PELLINI, 2011, p.10). Isso acontece em diversas outras situações, como em assaltos, no qual poucas vítimas sabem reconhecer o rosto do agressor, pois estavam com a atenção voltada a arma; ou quando se está dirigindo e é necessário dobrar a atenção o máximo possível para o campo visual; ou ainda quando queremos encontrar alguém na rua, e focamos na aparência visual e sonora (PELLINI, 2011). Dessa forma, a nossa atenção é influenciada pelas atividades que desempenhamos, e em decorrência disso o mesmo espaço pode ser concebido de maneiras diferentes por pessoas que estejam direcionadas a desenvolver tarefas diferentes no mesmo local (PELLINI, 2014).

Logo, a percepção é algo que nós fazemos e não simplesmente algo que acontece (NOE apud PELLINI 2010). Classen (1997) coloca que a percepção sensorial não é um aspecto da experiência corporal, mas a própria base da experiência. Merleau-Ponty (1962) citado por Pellini (2010, p.8) acrescenta que a percepção não é de caráter unicamente individual, mas também social, já que o sujeito não vive excluído do mundo. Ou seja, “nossas experiências culturais influenciam diretamente nossa percepção do mundo na medida em que percebemos os objetos no mundo não como eles são, mas percebemos mediados pelos conceitos pré-existentes originários de nossas

experiências culturais” (CHAUÍ; JACOBS apud PELLINI 2010, p.9). Chauí (2000, p.155) completa:

A percepção envolve nossa vida social, isto é, os significados e os valores das coisas percebidas decorrem de nossa sociedade e do modo como nela as coisas e as pessoas recebem sentido, valor ou função. Assim, objetos que para nossa sociedade não causam temor, podem causar numa outra sociedade. Por exemplo, em nossa sociedade, um espelho ou uma fotografia são objetos funcionais ou artísticos, meios de nos vermos em imagem; no entanto, para muitas sociedades indígenas, ver a imagem de alguém ou a sua própria é ver a alma desse alguém e fazê-lo perder a identidade e a vida, de modo que a percepção de um espelho ou de uma fotografia pode ser uma percepção apavorante (CHAUÍ, 2000, p. 155).

A percepção, desta maneira, não é definida apenas pelos estados neurais que se correlaciona a elementos biologicamente relevantes do ambiente (BALDO & HADDAD, 2003), mas depende do aparato sensório-motor do indivíduo, e do condicionamento cultural (PELLINI, 2010). Classen (1997) atesta que isto significa que os sentidos não são somente meios de captar fenômenos físicos, mas também vias de transmitir valores culturais. Finalmente, uma vez que a percepção é condicionada pela cultura, a maneira como se percebe o mundo sofre variação segundo as culturas, e esta se liga diretamente ao número de sentidos que são conferidas em cada sociedade, bem como a hierarquia sensorial atribuída (CLASSEN, 1997). Isso contraria, como aponta Santos – Granero (2006), a ideia ocidentalizada de que os sentidos são meramente a parte fisiológica da percepção.

Se pensarmos que no dia a dia, pessoas são constantemente expostas à práticas culturais particulares em ambientes particulares, que cria estruturas de atenção culturalmente específicas, chegaremos à conclusão que, em condições normais, estas práticas e ambientes particulares contribuem para o desenvolvimento de estruturas de atenção e percepção culturalmente definidos (PELLINI, 2014, p.11).

1.2. Antropologia dos Sentidos

Cheirar, sentir, tocar, isso faz parte dos sentidos da nossa sociedade ocidental. Mas há ainda uma grande variedade de sensações que podemos ter e que são reconhecidas e catalogadas por outros povos, em diversos lugares do mundo. É ao estudo desses “modelos sensitivos” de diferentes sociedades e/ou épocas, que se dedica a Antropologia dos Sentidos (DONATO, 2012). As pesquisas desta área têm mostrado que a compreensão sensorial é de extrema importância, e revela particularidades muito significativas de cada grupo. Isso possibilita perceber a quantidade de sentidos, os valores e significações existentes que lhes são atribuídos, tornando possível - a partir de estudo detalhado do simbolismo que envolve cada sentido - “enxergar” o modelo sensorial e, conseqüentemente, o que chamamos de hierarquia sensorial dentro de cada sociedade.

O conceito de modelo sensitivo, diz respeito não apenas a quantidade de sentidos, e quais são eles, mas também às múltiplas significações e valores que os sentidos podem ter dentro de uma sociedade. (HOWES apud DONATO, 2012). Essa hierarquia é, segundo Classen (1997), a preeminência de algum sentido ou de um grupo de sentidos em relação a outros. Afinal, não são todos os povos que concebem os cinco sentidos aristotélicos (tato, paladar, visão, olfato e audição) e os hierarquizam da mesma maneira que o “mundo” ocidental. Ritchie (1991) citado por Classen (1997, p.1) escreve que os Hausas da Nigéria, por exemplo, reconhecem apenas dois sentidos gerais: a percepção visual e a percepção não visual; os javaneses classificam seus sentidos em visão, audição, olfato, sentimento e fala (DUNDES apud PELLINI 2010). Os Cashinahua do Peru atribuem a pele, mão, ouvido, genitália, fígado e olhos os sentidos; para os Ewe de Gana o movimento é o sentido mais relevante, já que a movimentação e a maneira como ela é executada são indicativos de seu conhecimento do meio, sua idade e seu status social (GEURTZ apud PELLINI, 2010). O olfato é a força vital do universo e sentido de maior importância para os Ongees das Ilhas Andaman no Pacífico (PELLINI, 2010); para os Hopis do Arizona as sensações de vibrações são bastante realçadas em sua cultura, já para os Desana da Colômbia o sentido de relativa importância simbólica é a cor (CLASSEN, 1997).

Um caso bastante interessante ocorre entre os Yanésa da Amazônia peruana, em um trabalho realizado por Santos-Granero (2006) ele percebeu que os sentidos para

esse grupo são divididos tal qual o padrão aristotélico, sendo a visão e audição os sentidos com maior “status”, prevalecendo o segundo sobre o primeiro; seguidos pelo olfato, e posteriormente em mesmo grau de importância o tato e o paladar. Isso ocorre porque eles concebem os sentidos como meios de obtenção de conhecimento, apreciando dessa maneira aqueles que seriam menos corruptíveis à aquisição de algo que para os Yanesha não é tão simples como soletrar a palavra c-o-n-h-e-c-i-m-e-n-t-o. O Conhecimento para eles é exclusivo a uma parte não tangível do mundo, como um universo paralelo, sendo percebido apenas pela entidade não corpórea, dado que para este grupo o indivíduo compõe-se de um corpo e de duas entidades não corpóreas denominadas: yeshem (“nossa sombra”) e yecamqüen (“nossa vitalidade”). O primeiro é indissociável do corpo (separando do corpo apenas com a morte), incapaz de ter autoconsciências e nem nada parecido, não sendo desta maneira apto para o trabalho de alcançar informação, o conhecimento. Já o yecamqüen é justamente a parte dissociável do corpo que viaja pelo mundo intangível e pode obter sabedoria a partir do contato com os seres (animais, plantas, etc) e divindades dessa outra atmosfera. Da mesma maneira, ele é o responsável em promover as aptidões sensoriais ao corpo, pois ele seria dotado das mesmas faculdades sensórias. Mas essa busca por conhecimento requer muita preparação, pois a vitalidade, o yecamqüen, só se liberta do corpo mediante o sono, ingestão de alucinógenos e narcóticos, e vigílias rituais. Para os Yanesha existem buscas por dois tipos de conhecimentos: mais simples e mais complexos. Então, para aquele conhecimento do dia-a-dia, como por exemplo, atividades que envolvem colheita e caça, eles não necessitam de tanta concentração podendo obter o conhecimento das técnicas apropriadas apenas mascando folhas de coca. No entanto, para buscas do tipo mais complexas os indivíduos precisam de dias ou até meses para aprender a se “manter lúcido” quando o corpo encontra-se desagregado do yecamqüen. Essa lucidez é primordial na compreensão do adquirir conhecimento desse grupo, pois como os sentidos corpóreos são falhos e o yecamqüen é quem dota o corpo dos mesmos, para eles até os próprios sentidos do yecamqüen podem ser fracassados. Assim sendo, quando a vitalidade vagueia na tentativa de achar algum ser ou divindade, ela precisa estar sendo “controlada” pelo indivíduo para que este não se iluda com nenhum espírito do mal e este roube o yecamqüen, levando a pessoa à morte. É na procura do conhecimento que a audição (*Kaiapó mar* = ouvir/saber – conhecer – entender) e a visão se destacam, pois são eles que guiam o yecamqüen na jornada para produzir

conhecimento, atribuindo aos demais sentidos papéis irrelevantes na aquisição, e produção do mesmo (SANTOS-GRANERO, 2006).

O exemplo dos Yanesha mostra claramente as diferentes visões e percepções de mundo, em relação ao “mundo atual” que vivemos, ainda que ambas as culturas tenham similaridade quanto ao número de sentidos. Enquanto que na perspectiva ocidental o consumo do alucinógeno deturpa os sentidos para eles essa atividade permite o acesso ao conhecimento verdadeiro (SANTOS-GRANERO, 2006). Sendo assim nem no caso dos Yanesha, nem em qualquer outra sociedade a percepção deve ser estudada como algo claro e óbvio como confirma Merleau-Ponty (1999), ao dizer que ciência é falha quando tenta entender a percepção, pois ela introduz sensações que são coisas ali onde a experiência mostra que já existem conjuntos significativos e supõe uma clareza que não é experimentada. Nesse sentido, Zahavi & Gallagher (2008, p.90) nos dão um ótimo e significativo exemplo: “I can talk about how terrible it must be for homeless people to sleep on the streets, I can see a television programme about it; or I can experience it myself”¹. E de fato existe bastante diferença entre falar, assistir um fenômeno e vivenciá-lo. Chegando a esta conclusão, percebemos que é exatamente isto que muitas vezes ocorre na prática científica, prefere-se definir o mundo à percebê-lo (PELLINI, 2009).

O ponto fundamental, então, está no modo de fazer ciência, na qual a vivência do pesquisador com o seu objeto de pesquisa é deixada de lado, na busca por uma ciência pura, segura e racional. Essa ideia da ciência objetiva está diretamente relacionada ao império visual, e ao papel diferenciado que a visão assumiu ao longo do tempo. A visão ocupou um grau de relevância muito maior em relação aos outros sentidos em nossa sociedade ocidental, moldando a maneira de perceber o mundo. Para Macluhan (1962) citado por Pellini (2010), o início deste império se deu com o surgimento do alfabeto. Este foi o divisor de águas entre o modelo sensorial auricular – pois todo conhecimento que se tinha era passado de pai para filho durante gerações através da fala – para o modelo visual. Com a invenção da escrita, a visão passou a ser no mundo ocidental a melhor maneira para se adquirir conhecimento. Porém, na Europa medieval esse sentido era tido como maléfico pela relação direta com o “olho do mal, passando a ser associado também na idade média a bruxaria (MALONEY CLASSEN

¹ Tradução: “Eu posso falar sobre o quão terrível deve ser para pessoas sem-teto dormir nas ruas, eu posso ver um programa de televisão sobre o assunto; ou eu posso experimentar por mim mesmo ”.

apud PELLINI, 2010). Foi somente a partir dos séculos XVIII e XIX, segundo Classen (1997), que a visão passou a ter um significado maior por estar aliada ao florescente campo da ciência – foi nesse momento, de acordo com Foucault e Le Breton (FOUCAULT; LE BRETON apud CLASSEN, 1997), que o olhar inquisitivo e penetrante da ciência se converteu na metáfora de aquisição de conhecimentos, passando aos poucos a ser o sentido correspondente à razão. Nessa mudança de valores atribuídos a visão, tem-se que:

Se a visão pode ser associada à bruxaria em certos períodos e à razão em outros, é porque o significado que os indivíduos atribuem aos sentidos muda culturalmente. Enquanto nós no ocidente moderno estamos acostumados a pensar nos sentidos como agentes passivos, que tem como única função capturar os estímulos do mundo externo, os indivíduos na Idade Média pensavam na visão como um agente para a prática do mal. Isto nos mostra que é possível pensar que os sentidos, antes de serem apenas uma ferramenta fisiológica, são construções sociais e, como tal, têm uma história e uma política que só podem ser compreendidas dentro de seu contexto cultural. (HOWES, 1991, apud PELLINI, 2014, p.4)

Seguindo esta linha racional, personalidades como Darwin e Freud só contribuíram para a ascendência da visão, uma vez que em seus discursos o relacionava a ideia de civilização e ciência, incumbindo os outros sentidos aos grupos menos evoluídos e, portanto, “inferiores” (CLASSEN, 1997). Todavia, como aponta Pellini (2014) a preocupação com os sentidos dentro das ciências humanas vem desde o século XIX, dado que neste século já havia antropólogos e etnógrafos interessados na experiência e significância sensorial existente dentro os grupos sociais que pesquisavam. Um trabalho publicado por Lorenz Oken, naturalista do século XIX, previa uma hierarquia sensorial das raças humanas, na qual no topo da pirâmide se encontrava o europeu (homem-olho), seguido do asiático (homem-ouvido), do ameríndio (homem-nariz), do australiano (homem-língua) e na base o africano (homem-pele), atestando dessa maneira uma hierarquia não somente sensorial altamente racista e preconceituosa, mas, sobretudo uma afirmação para o eurocentrismo (CLASSEN, 1997). Por consequência, fornecendo os subsídios necessários para a chamada evolução cultural, cuja toda sociedade obedece a um percurso evolutivo, passando por níveis inferiores até alcançar o auge: “a civilização” (CLASSEN, 1997). No século XX, consoante Classen

(1997) a visão passa a se destacar ainda mais pelo surgimento das tecnologias visuais, tais como fotografia e cinema, garantindo o “absolutismo” deste sentido até os dias atuais. A fotografia, por exemplo, é vista como o retrato fiel da realidade, no entanto ao serem mostradas várias fotos de animais a um chefe de uma tribo na Tânzania, ele olhava atrás das fotografias constantemente buscando os outros lados que tinham os animais (CLASSEN apud PELLINI, 2010). Percebe-se então que essas hierarquias sensoriais não são estáticas, mudando com o tempo (PELLINI, 2010). Mas isso não significa que a trajetória sensorial de uma sociedade será seguida pela outra (CLASSEN, 1997). No caso ocidental, o que se observa na modernidade segundo Rodrigues (2008) é a busca por um corpo civilizado e aceito pela sociedade – denominado por Elias (1978 apud RODRIGUES, 2008) de “Processo Civilizacional” – isto significa que o indivíduo apesar de nascer com a modalidade sensorial eminentemente tátil (DEOREO e WILLIAMS apud RODRIGUES, 2008), ele aprende ao longo do desenvolvimento perceptivo-motor a dominar seus sistemas sensoriais e a diluir o tato, integrando-o a outras modalidades sensoriais. É o modelo sensorial do corpo civilizado, “domesticado”, com um elevado controle sobre suas emoções, “perdendo a situação de dominância dos seus sistemas sensoriais para uma percepção de mundo mais centrada no *inputs* visuais” (RODRIGUES, 2008, p.171). Ou seja, a sociedade vai condicionando seus sentidos aos códigos sociais admissíveis na mesma em qualquer época (CLASSEN, 1997). Um exemplo claro da substituição do tato pelo visual é a fase pela qual todo bebê, se depara no início de sua vida. A criança sente a necessidade de reconhecer os objetos e tudo que a cerca pondo na boca, sentindo a textura, degustando o sabor, experienciando cada pedacinho de onde vive. “Desde cedo através do maior órgão que o corpo humano possui: a pele, o recém-nacido, identifica um “eu” interior e um “eu” exterior” (RODRIGUES, 2003, p.170). Porém, essa conduta não é admissível na nossa sociedade atual, o que remete a mãe ou responsável a repreendê-lo. Deste modo, o adulto vai configurando a conduta sensorial daquele indivíduo ao código social aceitável daquela comunidade que ele se insere, e isto está diretamente relacionada à percepção sensorial e modo de compreender o mundo que as pessoas naquela sociedade vão consentir. Rodrigues (2013) discorre ainda, que esse processo civilizacional produz mudanças importantes na vida em sociedade, deste modo as pessoas vão criando barreiras afetivas entre seus corpos e os dos outros e o mundo começa a ser percebido então não mais pela percepção tátil – o que aparenta ser mais acolhedor para os indivíduos – mas, começa a ser orientado por uma exploração visual.

Entretanto, a produção de conhecimento não deveria “beber” tanto, ou pelo menos unicamente, na fonte visão. Visto que, além de afastar o relacionamento sujeito-objeto e sujeito-sujeito, ela também se apresenta de maneira bastante direcional, permitindo o acesso apenas por uma única via, uma determinada direção. Devido a essa Ênfase na visão, a quantidade de trabalhos antropológicos como tem ressaltado Classen (1997), e por que não dizer arqueológicos, se limitam a descrição e a interpretação da sociedade, da cultura, apenas pelo aspecto visual. O que torna arriscado para o pesquisador, pois quando o estudioso foca apenas nos elementos visuais de uma cultura em detrimento de outros fenômenos sensoriais – como, por exemplo, interpretar a separação de potes cerâmicos, de uma determinada sociedade, para armazenamento de mantimento que se diferenciam não pela forma do vaso, mas pelas espécies de antiplásticos que tem fragrâncias específicas para cada tipo de alimento, e o pesquisador cataloga de acordo com o formato, fazendo dessa maneira uma análise totalmente pautada na visão – pode introduzir uma ruptura no sistema sensorial da sociedade (CLASSEN, 1997). O que percebemos de fato é uma dicotomia na linguagem científica:

[...] Na sociedade ocidental, podemos comunicar-nos e interpretar o mundo sempre em dois registros contrários e opostos: o da palavra solene, mágica, religiosa, artística, e o da palavra leiga, científica, técnica, puramente racional e conceitual. Não por acaso, muitos filósofos das ciências afirmam que uma ciência nasce ou um objeto se torna científico quando uma explicação que era religiosa, mágica, artística, mítica cede lugar a uma explicação conceitual, causal, metódica, demonstrativa, racional. (CHAUÍ, 2000, p.176)

No entanto observa-se que compreender todo o emaranhando que envolve a o dia-a-dia de todo e qualquer ser humano é transcender os limites da visão. É estar preparado para perceber o mundo através de outras dimensões tendo em seu bojo a experiência da vivência, compreendendo que o mundo real é o mundo percebido, é o mundo vivido (PELLINI, 2010, p.7). Para isso, de acordo com a fenomenologia de Husserl, “um interesse verdadeiro, autêntico, em desvelar o fenômeno, descobrir significados, desenvolver compreensão e explorar o fenômeno na maior diversidade possível” (BOEMER, 1994 apud SANTANA, 2013 p.36).

1.3. Arqueologia Sensorial

Diante de todo esse constructo surge a Arqueologia sensorial como uma proposta teórico-metodológica que visa compreender o “outro” em sentido mais amplo, vivenciando seus contexto e seus objetos. Afinal, a cultura material é o reflexo dos modelos sensoriais de cada sociedade, o que pode ser identificado através dos valores e habilidades sensoriais envolvidos na confecção ou aquisição do mesmo, nas qualidades sensoriais como textura, forma, cor, e nos significados que são atribuídas as peças dentro de um específico modelo sensorial (HOWES E CLASSEN apud PELLINI, 2010).

A revolução sensorial nas Ciências Humanas não diz respeito a apenas colocar o corpo e os sentidos em evidência através de relatos evocativos da vida corporal, mas a analisar as ideologias sociais concebidas através dos valores e práticas sensoriais. Os sentidos não são apenas mais um campo de estudos como gênero, colonialismo ou cultura material, os sentidos são o meio através do qual nós experimentamos e damos sentido ao gênero, à cultura material e ao colonialismo. A construção cultural dos sentidos determina como as pessoas percebem e interpretam a fisicalidade do mundo ao estabelecerem quais os sentidos são ou não confiáveis (HOWES, 2010). Quanto mais confiável for o sentido, mais utilizado ele será na captura da chamada realidade ou verdade do mundo (HOWES, 2005; 2010 apud PELLINI, 2014,p.17).

Como exemplo dessa prática arqueológica, muitas pesquisas vêm sendo desenvolvidas por arqueólogos no mundo todo; Bezerra (2013) retrata aspectos da relação sensitiva de grupos amazônicos com os artefatos; Ouzman (2001) discorre sobre o som e o toque em artes rupestres; Pellini (2010) discute essa nova proposta teórica; Fahlander & Kjellström (2010) citado por Bezerra (2013), fala sobre os desafios da pesquisa em relação ao universo perceptual no passado, mas colocando caminhos teóricos e metodológicos para se aprofundar nas interpretações a respeito da visão, a audição, o olfato, o paladar e o tato, a partir do registro arqueológico; “MacGregor (1999), Hurcombe (2007) demonstram, de forma particular, a importância da percepção tátil no estudo de coleções líticas e cerâmicas, respectivamente” (BEZERRA, 2013, p.112). Essas pesquisas vêm ratificar que existe muito mais no objeto do que supõe as interpretações arqueológicas (PELLINI, 2010).

Na fenomenologia de Husserl revelar o mundo só é possível a partir da experiência (PELLINI, 2009), nesse sentido o arqueólogo deverá imergir no sítio arqueológico, no artefato, em qualquer que seja a cultura material, e a partir dessa experiência, poderá desvendar um novo lado nunca antes explorado. De fato, como aponta Santana (2013), uma redução completa, ou seja, entender completamente o fenômeno, e nesse caso em particular, os modelos sensoriais, não é totalmente possível. Uma vez que, os modelos sensoriais são aprendidos e vivenciados culturalmente, far-se-ia imprescindivelmente desaprender o modelo sensorial no qual a pessoa foi concebida (PELLINI, 2009). Apesar disso, como salienta Pellini (2009) o estudo dos aspectos sensoriais pode fornecer outras maneiras de ver objeto, abrindo um leque de possibilidades interpretativas. A arqueologia sob a perspectiva sensorial possibilita uma consciência de que o mundo pode, e, como vimos, é interpretado de diversas maneiras que são moldadas pelos padrões socioculturais aceitos por determinada população. Outra questão consiste no fato de que o arqueólogo trabalha, quase que em todos os casos, com apenas 10% daquilo que já existiu. Então, por que não ampliar as metodologias nessa busca em falar sobre o passado? Não é certo que aquela sociedade tenha tido um modelo sensorial diferente do ocidentalizado, porém, com a expansão do nosso pensamento para esta possibilidade, podemos analisar textos, artefatos, documentos, sob outra perspectiva, para que estes não passem mais despercebidos. Isso, devido ao fato, de estarmos enraizados em somente uma estrutura sensorial, predominantemente ocularcentrista.

Essa nova linha propõe ao pesquisador explorar o objeto além do visual, utilizando todos os sentidos, visto que, como salienta Pellini (2010) os objetos foram feitos para serem tocados, manuseados. É na arqueologia sensorial também que somos levados a refletir sobre a paixão, a imaginação dentro da arqueologia, procurando ter uma relação mais intimista com o trabalho arqueológico, fazendo uma ciência mais humanizada. Porque gerar conhecimento sobre o “outro” é antes de tudo perceber que o “outro” era uma pessoa, que tal qual eu e você, sentia, emocionava-se, pensava, significava e re-significava os objetos e tudo à sua volta, o tempo todo, pela infinidade de situações nas quais se encontrava exposto (PELLINI, 2010). Assim, os materiais precisam ser percebidos além dos paradigmas arqueológicos e “como parte da experiência perceptiva é aprendida, ação e participação com os materiais e paisagens são essenciais na tentativa de interpretá-los” (INGOLD, 2000 apud PELLINI, 2010, p.12).

No caso do som, por exemplo, muitos são os trabalhos realizados por arqueólogos que tem ido além das interpretações sobre sonoridade, explorando a ideia de *soundscapes*. Eles tem buscado encontrar novos sentidos para a paisagem, como os trabalhos de Scarre e Lawson (2006) na recriação dos sons cerimoniais da idade do Bronze, e Loose (2008) na exploração dos sons dos gritos e sinos em rituais antigos (SCARRE & LAWSON, 2006; LOOSE, 2008 apud PELLINI, 2010, p. 12). Afinal de contas, o som sempre se fez presente na vida humana desde o início das civilizações, não são poucos os casos de representações rupestres que trazem indicativos de música em sua arte parietal, como as das cavernas de Lascaux, na França e Altamira, na Espanha (PICCHI, 2008).

Estudos recentes apontam que o som tem um grande impacto na paisagem e nos aspectos psicológico e fisiológico do ser humano. Vilela (2012) demonstra que sons dentro da faixa de 0 a 90 decibéis (dB – unidade de medida da intensidade sonora) apresentam principalmente efeitos psicológicos no homem. O som de uma música, por exemplo, pode acalmar, excitar, ou nos deixar mais para depressivos; O som ininterrupto de uma gota d’água pingando de uma torneira pode nos impedir de dormir, e são apenas 30 ou 40 decibéis; o som como o raspar de uma unha sobre um quadro-negro pode “dar aquela gastura” causando uma certa agonia; ou ainda, o som, pode fazer desabar uma avalanche de neve nas encostas de uma montanha sob o efeito de ressonância (VILELA, 2012). No que tange a música, sabe-se que:

[Ela] contribui para o desenvolvimento da inteligência, criatividade, memorização e sensibilidade, entre outros aspectos. [...] a exposição do homem à música pode melhorar a coordenação motora e o estado de espírito, bem como pode gerar alterações no nível de atenção, nos ritmos respiratórios e cardíacos, perda de apetite e estados pré-neuróticos. A música atinge diversos órgãos e sistemas do corpo humano, como cérebro, hipotálamo, hipófise, pele, pulmões, todo o aparelho gastrointestinal e os sistemas circulatório (com ação vasoconstritora e vasodilatadora) e imunológico (BARJA & TEIXEIRA, 2011, p. 190).

Numa abordagem mais arquitetônica e paisagística, o som permite situar o homem no tempo e no espaço, assim, é por meio dele que o homem pode relacionar ambientes diferenciados: cidades urbanas, fazenda, parque de diversões etc.

(VALLENÇA, 2013). Percebe-se que apesar do som ter uma relação muito íntima com o homem, ele ainda é uma temática pouco explorada nos estudos arqueológicos, e menos ainda quando se trata da perspectiva sensorial. Assim, precisamos abrir nossos sentidos a outras experiências a fim de tentar capturar as vivências do passado. Não somos apenas seres visuais, como pretende colocar a ciência ocidental, somos seres sinestésicos completos. Significamos o mundo não apenas com o nosso olhar, mas com a interação entre todos os sentidos, com todo nosso aparato sensorial, independente da época que vivamos o “mundo real é o mundo percebido” (PELLINI, 2014).

2- Dó, Ré, Mi, Fá: Um pouco de Som e Música

“We’re not always thinking about what we hear or feel, yet sound is an environmental channel for information about the world around us.” (Kolar, 2013)²

O clima estava frio, dificilmente do que se encontra em Aracaju, uma cidade acostumada com temperaturas elevadas. É uma terça-feira, e às quatro e quinze da tarde cheguei ao segundo andar da didática três, fui então subitamente envolvida por uma atmosfera diferente do que estava acostumada. Pareceu-me por um momento que já não estava mais na Universidade Federal de Sergipe, e sim em meio a um dos meus sonhos e devaneios preenchidos com fundos musicais. Enquanto esperava a professora Dr.^a Rejane Harder, do Núcleo de Música, me deparei relaxando e refletindo nos sons que ali estavam disponíveis e esse se tornou o lugar perfeito. Aqui comecei a ter minha inspiração para escrever este capítulo sobre música e som. Busquei uma cadeira, me sentei. O mais fascinante é que eu estou aqui sentada no meio do corredor recebendo sons de várias salas com estilos diferenciados. Em uma escuto um canto lírico acompanhando de um lindo toque de piano, em outra a famosa “asa branca”, em outra uma junção de vários instrumentos diferentes com palmas, tal qual uma dança de roda. E bem próximo de mim estão dois rapazes falando sobre partitura, estrutura musical, “dóres, bemóis, sustenidos” e outros temas do qual não conheço tão afincado. O mais engraçado é que todos esses sons juntos não se transformaram em ruídos ou “barulho”. Não sei como e nem o porquê, mas eles se harmonizam de um jeito sublime. Incapaz de ser traduzido em palavras. Algo que vai além da descrição, que só pode ser entendido se vivido. Isso me faz refletir no quanto o som, a música, seja ela qual for, invade nossa alma, tendo o poder de potencializar ou amenizar sentimentos e sensações:

[A música] Tem poder para subjugar as naturezas rudes e incultas; poder para suscitar pensamentos e despertar simpatia, para promover a harmonia de ação e banir a tristeza e os maus pressentimentos, os quais destroem o ânimo e debilitam o esforço. (WHITE, 2010, p.4)

Ela consegue extrair de nós sensações diversas, como acrescenta Rocca (2006), as estruturas tonais, guardam estreita relação com as formas de sentimento humano, entendendo a música como “uma analogia tonal da vida emotiva”. O significado de

² Tradução: “Nós nem sempre pensamos (refletimos) sobre o que estamos ouvindo ou sentindo, apesar disso, o som é um canal de informação que está nossa volta”

determinada música, então, está contido nos sons produzidos pelos instrumentos, ou na “emoção” que sentimos ao escutá-la.

Além disso, a música nos acompanha durante toda a vida, literalmente. Nas palavras de Zanini (2013), “A Música tem importante papel como parte da formação humana, visto que o som faz parte da vida do ser desde o período intra-uterino até o último momento de vida, o último gemido ou respiração” . Relacionado aos nossos primeiros momentos de vida, estudos atuais tem demonstrado que os bebês processam a música de forma bastante similar aos adultos. E ainda, que o famoso dom do “ouvido absoluto” característico a poucos músicos bem dotados, na verdade se trata de algo inerente ao próprio ser humano. Porém, no decorrer do tempo se não formos devidamente estimulados, conservaremos apenas o ouvido relativo, necessário para linguagem e a música (ANDRADE, 2004).

Mas afinal o que é som, o que é música? Seguindo a etimologia, a música é uma palavra que deriva do grego: “Techne (técnica, arte) mousikê (musas)”, era eles a arte das musas, as divindades da beleza, as belas artes, principalmente aquela cujo elemento básico era o som. Por um aspecto físico, os sons são sensações produzidas no órgão do ouvido, pelas rápidas vibrações dos corpos elásticos, sólidos ou gasosos (ALLORTO, 2007), ou ainda, em conformidade com o dicionário Aurélio, uma “sensação auditiva”. Já a música para a Enciclopédia BARSÁ, é coordenar fenômenos acústicos para produzir efeitos estéticos. Mas confesso que a definição metafórica que mais gostei foi a de que o som pode ser entendido como a matéria-prima da música, tal qual a cor está para pintura (ALLORTO, 2007). Trata-se de um acontecimento sonoro que se desdobra em temas, harmonias, ritmos, timbres, dinâmicas, intervalos, métricas. Por uma perspectiva fenomenológica esta existência real da música é percebida de maneira espontânea e que não é limitada a audição, como vemos no caso de Beethoven, que regia sua orquestra sentindo o toque das vibrações que a música produzia nos objetos. Independente de limitações físicas ou não, o som e a música ocorrem na subjetividade do eu (NACHMANOWICZ, 2007). Nossa escuta se dispõe a escutar exatamente o que soa, e o nosso juízo é capaz de avaliar se o que escutamos faz parte de nossa cultura, e se dentro da minha cultura ela representa os valores que pratico, rejeitando-a ou aceitando-a (NACHMANOWICZ, 2007). Assim, a música é também uma construção social que norteia o modo do indivíduo concebê-la e aceitá-la. Entretanto, seja qual for a cultura do sujeito, ela sempre vai estar presente na vida dos indivíduos servindo muitas

vezes como base para o desenvolvimento de outras manifestações, conexões, e modos de vivência. Nessa compreensão do que vem a ser música em outras culturas, Pinto (2001) faz uma ressalva:

“[...] É importante lembrar que em muitas outras culturas se desconhece um termo, cujo signo seja idêntico ao de "música", "music", "zene", "musique", "Musik" etc. Na realidade música raras vezes apenas é uma organização sonora no decorrer de limitado espaço de tempo. É som e movimento num sentido lato (seja este ligado à produção musical ou então à dança) e está quase sempre em estreita conexão com outras formas de cultura expressiva [...]” (PINTO, p.2, 2001).

Justamente por tal motivo, Bucu (2012) salienta que é impossível estudar a música isoladamente das outras manifestações artísticas. Para a autora, que trabalha com representações rupestres do Parque Nacional Serra da Capivara, a música está inserida no que ela chama de Arqueologia do Movimento. De maneira sintética, é um conjunto das diversas manifestações artísticas pelas quais o homem passa, visto que, a música é uma das formas de comunicação. Assim, ela é um dos aspectos ou a própria base para o desenvolvimento da dança, das alegorias, dos rituais, e tantas outras modalidades. É pela característica não verbal, que faz dela um veículo para a transmissão de valores que não ocorre somente através dos sons, mas também dos movimentos dos intérpretes, do tempo, do local e das condições em que são executados (SEEGER 1980 apud BUCO, 2012). Afinal, como Giordani (2011) coloca, essa comunicação é “inerente a três participantes, ainda que frequentemente sejam mencionados apenas dois deles, aquele que fala a seu ouvinte e aquele que escuta [...] na aproximação desses dois, mesmo que na escuta mais solitária dos sons, “existe sempre um terceiro: a sociedade””.

É nesse ponto que percebemos a própria concepção de som e de música como um mecanismo gerador de identidade. Talvez seja por isso que Andrew Fletcher, estadista escocês do século XVIII, tenha escrito: “Deixe-me escrever as canções de uma nação e não vou me preocupar com quem escreve as suas leis”. Segundo Rocca (2006), ela pode invadir e sensibilizar a psique humana, exercendo uma espécie de “sequestro do ânimo, com força de penetração e êxtase, talvez somente comparada a dos narcóticos e ao transe referido pelos xamãs, místicos e santos”.

É diante dessa força que a música detém um papel essencial nos processos de configuração e consolidação da identidade (Gútiez, 2011). Sendo capaz de trazer nos seus elementos (parâmetros, tais como textura, harmonia, *ringtones*, escalas ou organização temática) o reflexo à distribuição de estratos sociais e normas (por exemplo, os sistemas patriarcais ou matriarcais, regimes políticos, classes sociais). No entanto, assim como a prática musical pode representar e expressar valores sociais comuns, também pode estimular uma poderosa forma de rebelião social organizada (Gútiez, 2011). Basta lembrarmos-nos da época da tropicália e o período da ditadura militar aqui no Brasil. No entanto, essa “identidade sonora” pode ser vista de maneira mais vívida em alguns grupos que centram sua cultura na acústica.

Nos grupos Maxakali e Enawene nawê, dois exemplos de tribos indígenas brasileiras, por exemplo, toda a sua concepção de mundo está voltada aos aspectos acústicos. A música está presente em todos os aspectos da vida. Para os Maxakali, o som se personifica, saindo do abstrato e tornando-se palpável. No universo deles, a música é indissociável dos mitos e dos rituais. Alvarenga (2007) ao analisar a cosmologia dos Maxakali, observa que a música neste universo não é fixada, ela não fica sobre nenhum suporte. “Ela congela histórias na memória coletiva”. Em suas próprias palavras:

Falar da música dos Maxakali é um exercício de compreensão diante de uma multiplicidade de possíveis percepções. Onde enxergamos notas, talvez seja onde eles enxerguem seres. Onde encontramos nossos sustenidos e bemóis, eles bem podem enxergar cores, mudanças literalmente cromáticas. O que chamamos de movimentos, eles talvez entendam por danças, movimentos corporais. Onde entre as linhas de nossas partituras, há espaços brancos, entre eles talvez seja o contrário. E por que não? O que nós lemos na vertical, chamando de acordes, eles podem enxergar uma sobreposição ontológica. Tudo pode ser tudo. (ALVARENGA, 2007, p. 13).

No caso dos Enawêne Nawê, o ritual Yăkwa, conhecido como banquete dos espíritos é o ritual com maior duração e o mais importante. No documentário (1998) produzido por Virgínia Valadão, a própria estrutura das habitações deles conta com a casa das flautas no centro da aldeia. Essa casa teria sido construída pelas próprias flautas sagradas. Todo ano, ao longo de sete meses, os espíritos são reverenciados com

alimentos, cantos e danças. As festividades são abertas enquanto eles realizam os preparativos para a grande pescaria, confeccionando canoas e armadilhas para peixes. Temendo os espíritos, os índios fazem novas flautas e explicam seu significado sagrado. Assim, a maior parte do ano é destinada a esse ritual, embalados pela música.

Esses são apenas dois exemplos da quantidade de outros grupos que tem sua sociedade voltada, principalmente, à oralidade. Nestes grupos é notório como a música pode permear se não todos, quase que todos, os segmentos da vida da população, do nascimento, a obtenção de comida, de conhecimento, à morte. Isso serve de base para expandir os horizontes na hora de interpretar os vestígios arqueológicos, como demonstram os trabalhos envolvendo arqueoacústica de Wassilowsky (201-?) e Kolar (2013). Ambos são direcionados a estudar a auralidade, utilizando o conceito de *soundscapes*, e tomam por base instrumentos aérfonos da cultura andina, denominados *Pututus* ou *Waylla Kepa* (instrumentos de sopro elaborados a partir de caracóis marinhos ou modelados em cerâmica). Wassilowsky (201-?) ao realizar experimentos quanto a produção, execução e caracterização acústica dos mais de 200 destes aerófonos, e observar a existência das combinações de determinados tons, constatou que o desenvolvimento dos instrumentos era guiado por escolhas acústicas, sugerindo também associações simbólicas. Kolar (2013) estudando a arqueoacústica, por uma perspectiva sensorial, no complexo de Chavín de Huantár, Peru, tentou estabelecer o papel do som no complexo. A autora considerou em sua pesquisa as possibilidades subjetivas da experiência humana em “criar acústica”, tecendo considerações sobre a experiência “acústica cultural”, centrando-se em entender como as pessoas são influenciadas pelo som, o que as pessoas fazem com som, e que isso significa para elas e para a sociedade, concebendo o som como um tipo de cultura material efêmera. Ao utilizar réplicas de instrumentos e fazer experiências com eles dentro das galerias de Chavín, Kolar comenta que sentiu em seu próprio corpo as ressonâncias entre o instrumento e a arquitetura do local. Para ela, a experiência transformadora que viveu física e emocionalmente poderia ter sido semelhantemente detectada, mas interpretada de forma diferente, por seres humanos no passado. Essa abordagem tem permitido elucidar características dos ambientes sonoros antigos, propondo como as pessoas podem ter usado o som para comunicar e influenciar na antiga Chavín.

Semelhantemente a perspectiva de Kolar (2013) este trabalho propõe, ainda que em fase embrionária, um estudo da sonoridade possivelmente existente no sítio Justino, versando em um contexto funerário.

Depois de discorrer um pouco sobre a Arqueologia sensorial; pontuar alguns dos aspectos que envolve música (pois o assunto tem muito ainda a ser abordado) e dar uma prévia sobre o meu tema de pesquisa, quero levar você a adentrar e conhecer o lar daqueles que denominei flautistas.

3- Conhecendo o lar dos Flautistas: O Justino e a Região de Xingó

É pelo dom que a música tem em conseguir traduzir definições que não conseguem ser expressas por saberes e linguagens científicas que me permito discorrer sobre a paisagem do Justino pelo viés musical, poético. Afinal, quem já esteve em Piranhas ou em Canindé do São Francisco, situadas no estado de Alagoas e Sergipe, respectivamente, se apaixona pelo contraste paisagístico ali existente. O conhecido velho Chico (Rio São Francisco) dançando em meio à vegetação de caatinga, envolvido por um clima semiárido, espelhando em sua face o poderoso sol, para não dizer escaldante, por toda extensão da região denominada baixo São Francisco, faz qualquer um “ficar boquiaberto”. Impressionante como é possível ouvir, ainda que, vendo; cada contraste, cada detalhe. Ouvir os animais e plantas tão característicos do sertão dialogando com os paredões, com o Velho Chico, com a terra, é fascinante, faz “pulsar as veias”. “Não é à toa” que esse lugar seja alvo de exploração turística.

É nesse espaço de amplo potencial turístico, que se descobriu outro grande potencial: O Arqueológico. O *start* ocorreu em 1985, quando o Departamento de Sociologia e Psicologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS), movido por um projeto que visava mapear e identificar os sítios arqueológicos no estado de Sergipe se deparou com quatro sítios de registros gráficos na região (UFS, 2002). Porém, a expressividade arqueológica ocorreu somente, três anos depois, em 1988, quando a Companhia Hidroelétrica do São Francisco (CHESF) determinou a construção da Usina Hidroelétrica de Xingó (UHE Xingó) (Fig. 3). “A saber, foi o riacho Xingó, afluente do rio São Francisco localizado na margem sergipana no município de Canindé de São Francisco, quem emprestou seu nome à usina” (CHESF, 2014, p.296). Nome este que foi utilizado para intitular a região, a área e o projeto arqueológico que viria ser executado.

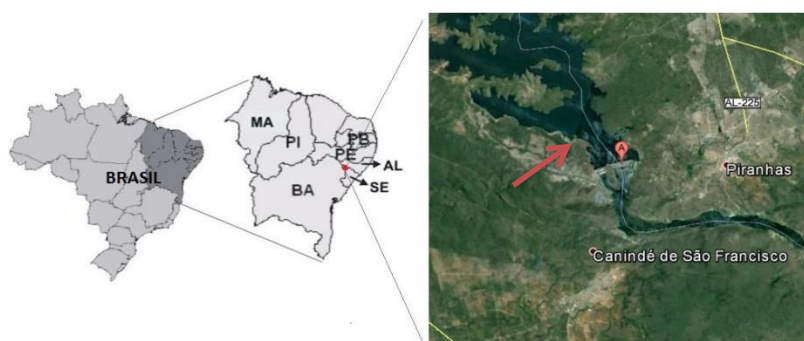


Figura 2: Localização da barragem (ponto “A”) e do reservatório (seta) da UHE Xingó. (ALMEIDA, 2014).

Por tal motivo, hoje o que se denomina Região de Xingó, nada mais é do que essa extensão localizada no Nordeste brasileiro, “sendo seu eixo trechos do Submédio e do Baixo São Francisco (Fig. 4), perfazendo o total de 29 municípios” (CHESF, 2014, p.10).



Figura 3: Subdivisões da Bacia do Rio São Francisco. (CHESF, 2014).

Com a construção do reservatório, áreas pertencentes aos municípios de Paulo Afonso, no Estado da Bahia, Olho D’água do Casado, Piranhas e Delmiro Gouveia, no Estado de Alagoas, e Canindé do São Francisco, no Estado de Sergipe, seriam inundadas (CHESF, 2014). Deste modo, visando cumprir as exigências das Resoluções CONAMA N.º 302/02 e 303/02, bem como a **lei 3.924/61**, que dispõem sobre o licenciamento ambiental necessário e gestão do patrimônio arqueológico, respectivamente, a Chesf firmou parceira com a UFS para pôr em prática o Projeto Arqueológico de Xingó (PAX) (CHESF, 2014). Este seria responsável por realizar o trabalho de salvamento arqueológico na área que seria impactada. Tal projeto se desenvolveu por mais de dez anos, o que resultou posteriormente na construção do MAX (Museu de Arqueologia de Xingó) afim de que, se promovesse a curadoria do material proveniente do resgate arqueológico, mas isso é outra conversa.

O PAX foi dividido em dois momentos. Dos anos 1988-1994 o projeto realizou o levantamento e o cadastro dos sítios arqueológicos, bem como as sondagens e o resgate do material arqueológico encontrado. A partir de 1995 até 2000, somaram-se aos trabalhos de prospecção realizados nas áreas de impacto, as análises dos vestígios já

resgatados, nessa etapa o apoio financeiro recebeu a contribuição da PETROBRAS (UFS, 2002).

Durante a primeira etapa do projeto, quando foi fechada a barragem, 56 sítios foram cadastrados, destes, 41 eram assentamentos pré-históricos a céu aberto e, 15 sítios de registro rupestres (pinturas e gravuras) (VERGNE, 2004 apud CHESF, 2014). Na Segunda etapa, foram identificados 214 novos sítios, localizados nos terraços, planícies e ilhas fluviais do rio São Francisco, e 218 sítios de registro rupestres, situados no platô do *canyon* (VERGNE, 2004 apud CHESF, 2014). Em virtude dessa grande demanda, a equipe técnica responsável optou por subdividir a região a montante (em direção a nascente do rio São Francisco) da UHE-Xingó em três áreas distintas de atuação conforme concentração de sítios (FAGUNDES, 2010). Como vemos no diagnóstico ambiental da Chesf:

“Segundo Vergne & Diniz (2002) a área de trabalho compreendida entre a Hidrelétrica de Paulo Afonso IV e a Hidrelétrica de Xingó foi dividida em três segmentos para fins logísticos. A área 1 que abrange áreas dos Estados da Bahia, Alagoas e Sergipe (começa na jusante da Hidrelétrica de Paulo Afonso IV e termina na divisa da Bahia com Sergipe, no riacho Xingozinho, com 21.59 km²); a área 2, abrange os Estados de Alagoas e Sergipe (começa no riacho Poço Verde e o riacho Talhado, com 22.11 km²); a área 3 abrange áreas dos Estados de Alagoas e Sergipe (começa no riacho Vitória Régia e termina no eixo da Barragem da UHE de Xingó, com uma área de 37,70 m². “(CHESF, 2014, p. 328).

Na área arqueológica 03 (Fig. 5), foram descobertos dezesseis assentamentos. A extensão dessa área é de 3.760 ha (37,60 km²), estando alocada pelas coordenadas N 8.943.747,344/E 623.202,871 e N 8.937.570,205/E 630.600,191; entre os municípios de Canindé de São Francisco, Sergipe; Olho D'Água do Casado e Piranhas, Alagoas (FAGUNDES, 2010). Um dos sítios de maior destaque dessa área e do PAX como um todo, é o Justino, atualmente submerso (Fig. 6). A escavação deste sítio se deu na primeira fase do projeto, e corresponde ao único assentamento dos dezesseis que foi completamente escavado, alcançando o seu embasamento rochoso (Vergne, 1996).

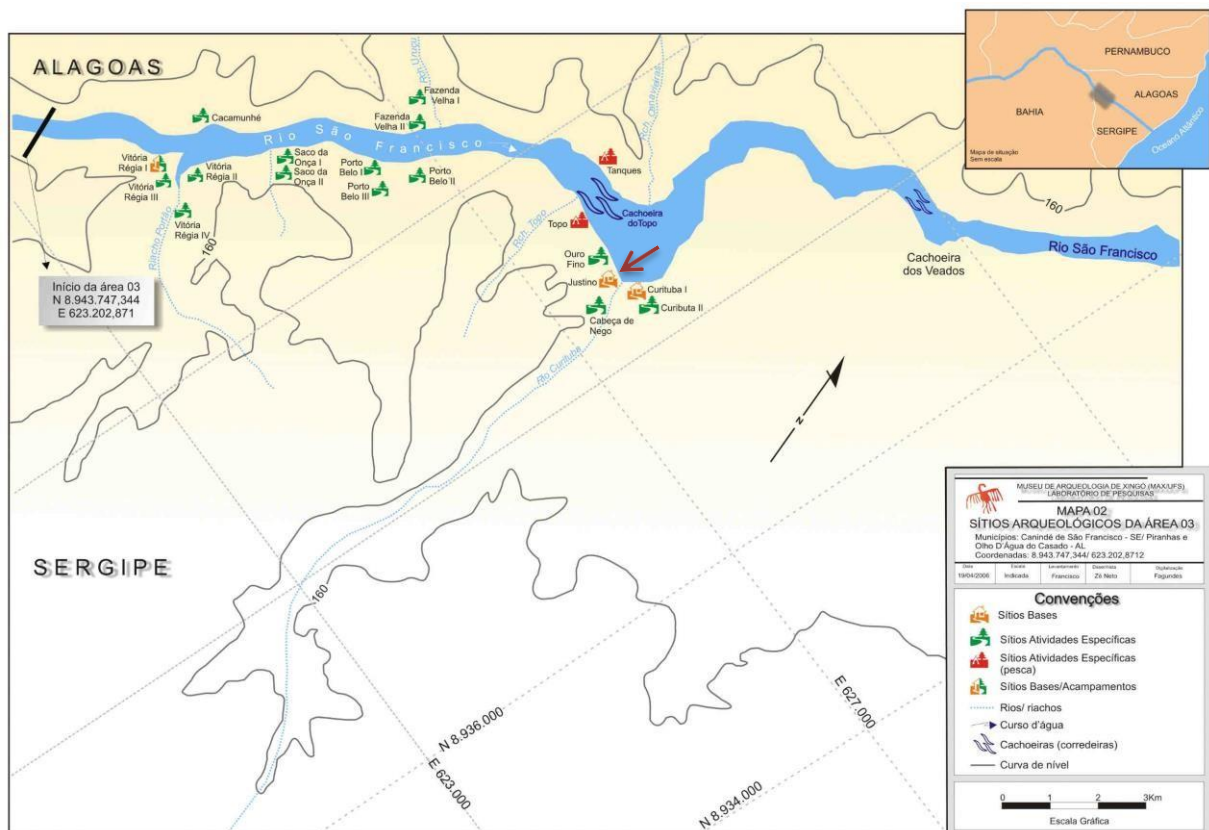


Figura 4: Mapa dos sítios arqueológicos da área 03. Destacando o sítio Justino antes da construção da UHE- Xingó. (FAGUNDES, 2010).

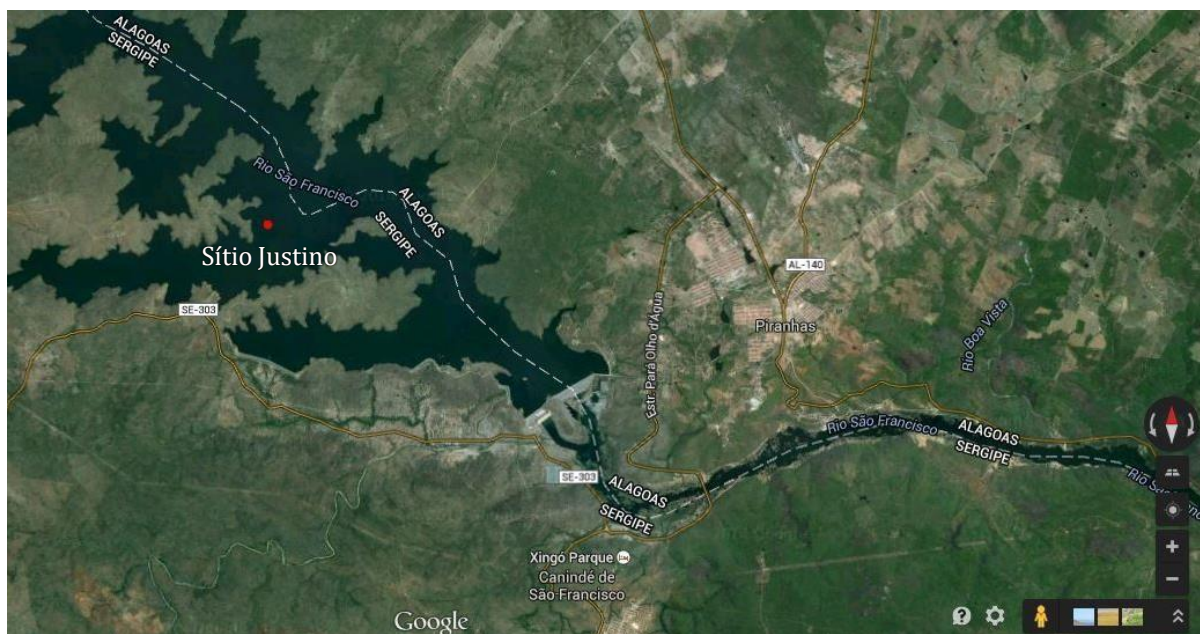


Figura 5: Localização do Sítio Justino na configuração atual da região com especificação da área de represa, o rio São Francisco e a divisão entre o estado de Sergipe e Alagoas. (Google Earth em 2/11/2014).

O Justino é um sítio a céu aberto e foi identificado em 1990, na Fazenda Cabeça do Neco, no município de Canindé do São Francisco, pela presença de fragmentos de cerâmicas na superfície do solo, numa área destinada a plantação de milho e feijão (VERGNE, 2002). Sua escavação ocorreu de janeiro de 1991 a junho de 1994, e seguiu o método da escola francesa para áreas abertas de Leroi-Gourhan (Fig. 7a e 7b) (idem). A área total do sítio era de aproximadamente 1.500 m², com altitude média de 37 metros em relação ao nível do mar (FAGUNDES, 2010). A amplitude deste sítio é decorrente não somente da quantidade de material retirado, totalizando 55.000 mil peças (VERGNE, 1996), mas por apresentar o maior conjunto de pessoas sepultadas do Xingó, aproximadamente 200 esqueletos foram encontrados acompanhados de um rico enxoval funerário (UFS, 2002). Uma verdadeira necrópole, o classificando em um sítio habitação-cemitério.

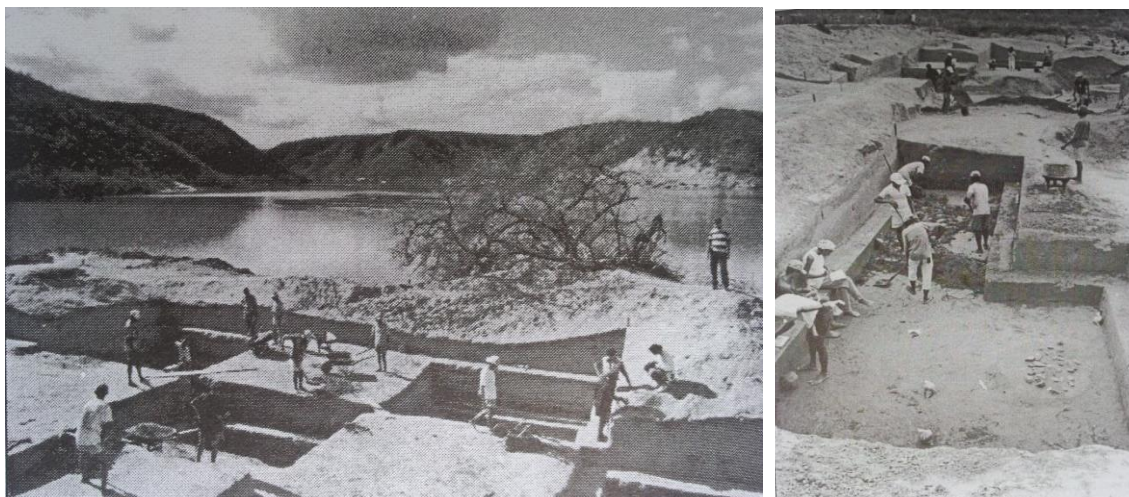


Figura 6a e 7b: Escavação nas quadrículas do sítio Justino. (Acervo MAX).

Falar do sítio Justino não é tarefa fácil. Uma das questões consiste na busca em tentar estabelecer um paralelo com qualquer outra cultura do mesmo período, a partir do estudo da sua cultura material. A ideia, por exemplo, de existir somente grupos Tupiguaranis e Aratus para o povoamento da região do São Francisco, hoje é descartada. Pois o Justino, a partir do estudo do material cerâmico, não se enquadra em qualquer um desses grupos, sugerindo assim uma ocupação de grupos independentes que produziam suas próprias cerâmicas, antes mesmo da influência de qualquer uma das duas tradições anteriores (LUNA, 2006).

“[...] conclusões simplistas e cômodas de se relacionar toda cerâmica pré-histórica com uma ou outra dessas tradições [...] estão sendo

contestadas e admite-se a existência de grupos ceramistas independentes, não filiados a nenhuma dessas duas tradições, com cerâmicas locais que devem ser estudadas a partir dos seus atributos técnicos e utilitários, sem filiações apriorísticas” (MARTIN, 2008, apud SILVA, 2013, p.46).

A falta de dados e materiais que me deparei no decorrer da pesquisa também é outro obstáculo que assola o sítio, sendo uma adversidade enfrentada por diversos outros pesquisadores que tentam ou já tentaram trabalhar nesta região. Como coloca Luna (2006) “a falta de material, de relatórios de campo, de procedimentos técnicos e metodológicos que deveriam ter sido executados nos trabalhos de campo, também é outro problema que envolve o Justino”. Almeida (2014) ao analisar MEO (Marcas de estresse Ocupacional) em esqueletos provenientes do sítio também atesta que a má conservação do material ósseo interferiu na análise dos corpos. Porém, estas, bem como outras dificuldades que podem surgir, não restringem os dados que são gerados por esse novo ciclo de pesquisas relacionadas ao sítio (SILVA, 2013).

Outra problemática diz respeito a localização: por estar situado em um terraço fluvial na confluência do Riacho Curitiba (afluente do rio São Francisco), o sítio sofreu degradações durante toda a sua existência. Vários sedimentos eram trazidos pelas águas do riacho gerando cerca de 6m de acúmulo do mesmo, o que tornou uma leitura difícil e complexa da estratigrafia (FAGUNDES, 2010). Assim, o sítio foi dividido por Vergne (2007) em quatro ocupações, de acordo com os cemitérios (A, B, C, D) (Fig. 8). Sendo o cemitério A o mais recente e D o mais Antigo.

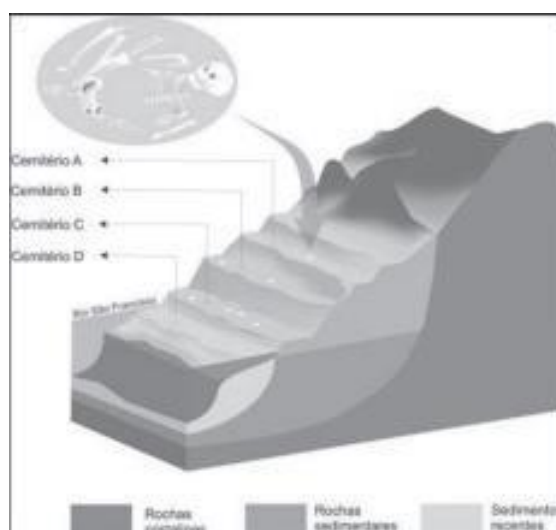


Figura 7: Simulação da estratificação do sítio Justino. (VERGNE, 2007).

No entanto, Fagundes (2010) ao fazer uma análise intra-sítios dos assentamentos da área arqueológica 03, divide o Justino em cinco fases de ocupações, na qual a fase 01 se enquadra com o cemitério D e a fase 05 ao cemitério A. Dentro destes cinco momentos, teriam existido 09 fases de ocupação (Tabela 1). O autor ainda sustenta a ideia de uma continuidade cultural no decorrer de todas as fases do Justino:

O registro arqueológico sedimentado nos terraços do baixo São Francisco pode ser os remanescentes culturais de um único grupo que, perante as particularidades na paisagem local, permaneceu “isolado” na região, desenvolvendo novas estratégias de uso dos recursos à satisfação de suas necessidades sócio-culturais, ideológicas, políticas e econômicas (FAGUNDES, 2010, p. 9).

	FASES	NÚMERO DAS OCUPAÇÕES	DECAPAGENS	PROFUNDIDADES	DATAÇÕES
CEM A	Fase 05	02	03-01	Intervalo de 0,20m entre 0,50 e 0,20 m	1280 ± 45 AP (decapagem 03)
		01	08-04	Intervalo de 0,40 m entre 1,00 e 0,50 m	1780 ± 60 AP (decapagem 06)
CEM B	Fase 04	01	15-09	Intervalo de 0,60 m entre 1,70 e 1,00 m	3270 ± 135AP (decapagem 13) 2650 ± 150 AP (decapagem 10) 2530 ± 70 AP (decapagem 08)
CEM C	Fase 03	03	21-16	Intervalo de 0,50m entre 2,30 e 1,70 m	4790 ± 80 AP (decapagem 20)
		02	28-22	Intervalo de 0,60m entre 3,00 e 2,30 m	Sem datação
		01	34-29	Intervalo de 0,50m entre 3,60 e 3,00 m	5570 ± 70 AP (decapagem 30)
CEM D	Fase 02	01	42-35	Intervalo de 0,70m entre 4,40 e 3,60 m	8950 ± 70 AP (decapagem 40)
	Fase 01	02	50-43	Intervalo de 0,70m entre 5,20 e 4,40 m	Sem datação
		01	64-51	Intervalo de 0,80m entre 6,00 e 5,20 m	Sem datação
TABELA 02. FASES DE OCUPAÇÃO DO SÍTIO JUSTINO					
10 Cabe destacar que, entretanto, acreditamos que a tecnologia cerâmica deve ter ocorrido a partir da decapagens 21/20, em torno de 4790±80 AP. Vide Fagundes (2007), em especial capítulo 06.					

Tabela 1: Fases de Ocupação do Sítio Justino (FAGUNDES, 2010).

O eco que me trouxe a este tema provém dos Cemitérios A e B, e talvez do Cemitério C. Partindo de trás pra frente, este último cemitério corresponde ao segundo momento (Fase 03) mais antigo do sítio, e é “marcado por curtas ocupações, que podem estar associadas ao uso desse local como acampamento temporário ou de incursões para visitação aos mortos, ou ambas as situações” (FAGUNDES, 2010b, p.81). O cemitério B por sua vez é o ápice do Justino, nele foi encontrado a maior quantidade tanto de artefatos quanto de sepultamentos humanos (FAGUNDES, 2010). Ainda, segundo o

autor, nesta fase 04 o sítio alcança a sua organização social mais complexa, e que devido a presença de remanescentes culturais nas decapagens, provavelmente não teria existido intervalos de abandono nesse período. Decorrente do maior número de enterramentos encontrados dentre as fases do Justino, este momento o sítio passa a ter uma ocupação de habitação semipermanente, relacionado a maior sedentarização do grupo. Vergne (2007) ao estudar os remanescentes funerários observa que o modo de organização das sepulturas se dá de forma circular, sugerindo que elas tenham sido realizadas seguindo o contorno de habitação, diferentemente do Cemitério A, camada mais recente, onde a distribuição se dá de forma alongada e mais dispersa. Este é o período de maior diferença entre as demais fases em relação a produção dos diferentes conjuntos artefatuais (Fragmentos cerâmicos, líticos, restos faunísticos, conchas carbonizadas, estruturas de combustão, manchas escuras, vermelhas, claras, cinzas). Contudo, tomando por base os sepultamentos, ele pode ser dividido em duas fases de ocupação, quanto a existência e ausência de enterramentos. O que não é muito aprovado pelo autor, já que ao analisar a tecnologia lítica ele observou regularidades nas duas fases (FAGUNDES, 2010). Dentre estes sepultamentos, algumas pessoas foram enterradas com o que presumidamente podem ser identificados como flautas. Mas essas são cenas do próximo capítulo.

4 Uma História de Amor

Meu primeiro contato com ele aconteceu nos primeiros anos de faculdade, mas ainda não sabia nada sobre ele. Sempre achei interessante o fato de ele ser tão envolvido com a música. Era fascinante. Afinal, vindo eu de uma família musical, ele de fato, nunca poderia passar despercebido por mim. O observei algumas vezes, mas sempre achei que ele não me dava bola. Desisti. Minha mente voltou para outros horizontes, e me permiti conhecer novas possibilidades. No meio do caminho me apaixonei por algumas delas (para não dizer todas) e até investi tempo nelas. “Sabe como é”, um sonho de infância se tornando real. Quase o tinha esquecido, até que a professora Márcia Barbosa nos uniu novamente. E o desenho foi o nosso cupido. Talvez fosse melhor não ter usado essa ferramenta, o que quase me fez desisti dele novamente. Trancada a “sete chaves” essa minha “Obra-de-arte”, comecei a refletir no quanto ele me intrigava. Foi quando, um belo dia, minha amiga Jane me questionou novamente sobre a possibilidade de tê-lo em minha vida. Decidi. Estava pronta e não havia mais tempo. Era Ele. No entanto, qual não foi a minha surpresa, para não dizer infelicidade, ao descobrir que não havia ninguém que apoiasse a nossa relação. Desanimei. Até que certo rapaz, vindo do sudeste, apareceu na nossa terra. Sem estar muito confiante decidi conversar com ele. Seria mais uma tentativa? Quase nem havia terminado de falar, percebi o quanto ele estava entusiasmado com a minha história. Ele sonhou junto comigo e me apoiou. Assim, tendo o suporte que tanto almejei, comecei a buscar saber mais sobre o meu amor. Até que o inesperado aconteceu. Nunca imaginei isso, mas estava apaixonada, não por ele, mas por ela. Era uma menina. E não bastava ser uma menina, ela tinha a mesma faixa etária que a minha. Fiquei arrepiada. Estava embalada em sonhar cada vez mais com ela. Atribuir características físicas. Simplesmente comecei a me enxergar nela, e nós começamos a partilhar de um mesmo momento, um momento único. Era Ela. Era a minha Flautista! (CARVALHO, QUEIROZ & VERGNE, 2002) (Fig. 9 e 10).



Figura 8: “A Flautista”. Esqueleto 142 proveniente do Sítio Justino. (Acervo MAX).

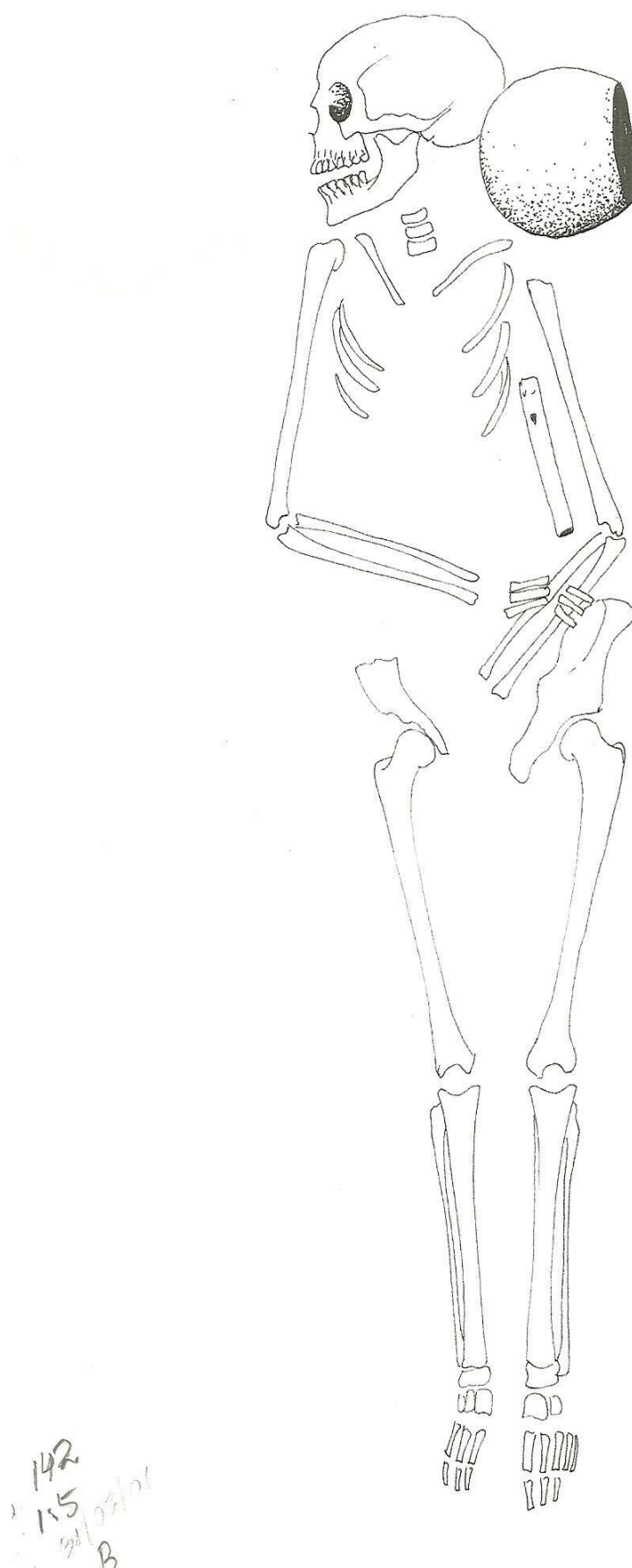


Figura 9: Croqui da Flautista. (Acervo MAX).

4.1 A Flauta

Como já mencionada anteriormente, a flauta, que se relaciona com a flautista (Esqueleto 142), provém do sítio Justino, mais especificamente do cemitério B, que corresponde ao segundo período mais recente do Justino, ou a fase 04, de acordo com Fagundes (2010).

Atualmente a flautista ainda se encontra inumada na reserva técnica do Museu de Arqueologia de Xingó (MAX), a flauta (Fig. 11) por sua vez, jaz na exposição do museu. Após a pesquisa bibliográfica, comecei a buscar a sepultura 142 na mapoteca da reserva para ter um plano do contexto em que ela foi encontrada, porém não obtive êxito. A flauta então foi retirada da exposição e se iniciou o processo de limpeza mecânica para a higienização da mesma. Devido ao estágio de conservação, a parte frontal apresenta uma fratura considerável. Porém, a surpresa ocorreu quando a peguei pela primeira vez e vi o bordado (Fig. 11) que existe no dorso dela, fiquei realmente enamorada, pois não dava para perceber esse detalhe tão importante (como veremos mais a frente) com ela na redoma de vidro. Outro fato interessante é que ao tocá-la percebe-se que o polegar se encaixa perfeitamente em uma depressão que existe no corpo dela, que de acordo com a prof^a Dr^a Daniela Klokler (informação pessoal) se trata de um negativo de retirada ³(Fig. 12). Outro ponto de destaque é a marca de corte na circunferência distal (Fig. 13), indicando que apesar das fraturas e quebras, a flauta permanece com o seu tamanho original de 16,6 cm. Como o instrumento estava repleto de consolidante, o sedimento concrecionou no interior do tubo, impossibilitando a saída do ar e, conseqüentemente, de se produzir algum tipo de som. Usou-se então uma solução de acetona para soltar o consolidante. Realizado esse processo, desmontamos a flauta para a higienização da parte interior e a remontamos.

Surgiu então a ideia de se fazer um molde da mesma para que eu pudesse vivenciá-la por um maior período de tempo (ainda que se tratasse de um molde), uma vez que seria inviável retirar a flauta da exposição e levar para casa. Confesso que fiquei bastante empolgada. Eu buscava tentar “babar” o quanto fosse possível, tentar entender como funcionaria o seu mecanismo na arte de produzir som, e o mais importante: o que ela suscitaria em mim? Como esse “simples” objeto iria desempenhar o papel de agente na minha vida? Entramos em contato com alguns profissionais que trabalhassem com modelagem e posteriormente com impressão 3D, todavia não obtivemos muito êxito.

³ Termo técnico utilizado para dizer que se trata de uma marca de um lascamento proposital.

Optamos assim, por usar esse artifício nas próximas pesquisas. Contudo, devo salientar que apesar da ausência do molde, a sensação de tocá-la por algumas vezes e passar alguns horas com ela já foi fantástica. Ver de perto e sentir os “furinhos” tão precisos e minuciosos, experimentar minha mão assentar nela, deslizar meu polegar e encaixá-lo perfeitamente no negativo, era um apoio perfeito para meu dedo. De fato parecia ter sido feita para minha pequena mãozinha. Apaixonante!



Figura 10: Vista Frontal e Dorsal da Flauta. 1) Orifício principal; 2) Fratura; 3) Bordado. (Acervo Pessoal).



Figura 11: Destaque do negativo de retirada. (Acervo Pessoal).



Figura 12: Detalhe de marca de corte e polimento na circunferência distal. (Acervo Pessoal).

4.2 A Saga... Em Busca Das Outras Flautas

Enquanto buscava informações sobre a flauta da flautista, me deparei com o registro em artigos da existência de outras duas flautas (CARVALHO, QUEIROZ & VERGNE, 2002) (CARVALHO, 2007). Porém, as informações fragmentárias não permitiram muito avanço. Inicialmente, conforme a tabela de Carvalho et al (2002), os outros dois sepultamentos associados com flautas seriam os 45 e 42.1, de acordo com a tabela abaixo:

Esqueleto	Cemitério	Tipo de sepultura	Posição	Sexo	Classe de idade	Observações
JUST7	1	Primário	DLE	MASC	Adulto	Ossos de animais indeterminados
JUS12	1	Secundário	-	INDET	30-35 anos	Contas fragmentadas em ossos de ave indeterminada
JUS14	1	Primário	DLD	INDET	15-19 anos	Dentes de animal indeterminado
JUS31	1	Primário	DLE	INDET	Adulto	Conta de colar (osso de animal - 17 mm)
JUS33	1	Primário	DD	MASC	40-45 anos	Ossos de animais indeterminados
JUS34	1	Primário	DD	MASC	40-45 anos	Esqueleto incompleto de uma ave falconiforme
JUS41	1	Secundário	-	INDET	+ de 35 anos	Contas de colar em osso de animal indeterminado
JUS45	1	Primário	DD	MASC	Adulto	Flauta (120,3 mm-comprimento total) de osso de um animal indeterminado de médio porte e alguns fragmentos de osso de outro animal indeterminado
JUS46	1	Primário	DLD	FEM	Adulto	Dentes de um animal indeterminado
JUS48	1	Primário	DD	INDET	5-6 anos	Vértebra de um animal de médio porte, 24 contas de colar (ossos de ave), fragmentos e 32 peças inteiras
JUS56	1	Primário	DLD	INDET	7-9 anos	Contas de colar (8) em osso de ave de médio porte
JUS64.1	1	Secundário	-	MASC	+ de 35 anos	Fragmento de osso (trabalhado) de um animal indeterminado
JUS95	1	Primário	DLE	MASC	36-45 anos	Fragmentos de um animal indeterminado
JUS142	1	Primário	DD	FEM	15-20 anos	Flauta (194 mm) de osso (animal?)
JUS166	1	Primário (?)	DLD	INDET	Adulto	Esqueleto quase completo (ave de rapina), depositado ao lado do esqueleto humano
JUS42.1	2	Secundário	-	MASC	Adulto	Flauta de osso de animal indeterminado de médio porte
JUS94	2	Secundário	-	INDET	Adulto	Fragmentos de ossos de um animal indeterminado
JUS99	2	Secundário		MASC	Adulto	Contas de colar de osso de animal indeterminado
JUS110	2	Primário	DLD	INDET	6-8 anos	Contas (10) de colar (inteiras) de ossos de animal indeterminado de médio porte
JUS112	2	Primário	DD	FEM	Adulto	Colar de dentes (caninos) de canídeo próximo ao crânio; um crânio de animal indeterminado depositado próximo à cabeça
JUS116	2	Primário	DLD	FEM	18-19 anos	Fragmentos de ossos de animal indeterminado
JUS118	2	Primário	DD	MASC	Adulto	Colar de ossos de animal indeterminado, fragmento de osso (úmero) de animal de pequeno porte, possivelmente roedor
JUS119	2	Primário	DD	MASC	40-45 anos	Animal inteiro (um mustelídeo <i>Galictis</i> cuja e tíbio-tarso de ave indeterminada
JUS131	2	Primário	DD	MASC	Adultos	Ossos de ave sobre a ulna e rádio esquerdo

Tabela 2: Retirado de CARVALHO, QUEIROZ & VERGNE, 2002.

Baseados nestes dados foram abertas aproximadamente 80 caixas arquivos buscando o reconhecimento das flautas mencionadas na bibliografia. Mapas topográficos referentes a escavação do Justino também foram passíveis de análise, todo esse material se encontra disponível na reserva técnica do MAX, em Canindé do São Francisco. Muitos mapas faltavam folhas, e devido ao estágio de conservação do material, quase não se dava para identificar as possíveis flautas. Conversava-se com professores, mas nenhum tinha lembrança das mesmas. Até que obtivemos informações de que teriam encontrado algo semelhante a instrumentos de sopro no LABIARQ (Laboratório de Bioarqueologia) da UFS em Laranjeiras. Quando nos deparamos com as “belezinhas”, quase não pude conter minha felicidade. Pudemos constatar assim, a existência de três flautas, porém somente uma era apresentada na bibliografia, a referente ao esqueleto 45 (Fig. 14). As outras duas aparecem relacionadas, por meio de etiquetas e marcações, aos esqueletos 118 (Fig. 15) e 138 (Fig. 16; 17a e 17b), o que nos causou espanto já que esses esqueletos já haviam sido estudados e nada referente a possíveis instrumentos fora divulgado.



Figura 13: Flauta do Esqueleto 45 (Acervo Pessoal).



Figura 14: Flauta do esqueleto 118. (Acervo Pessoal).

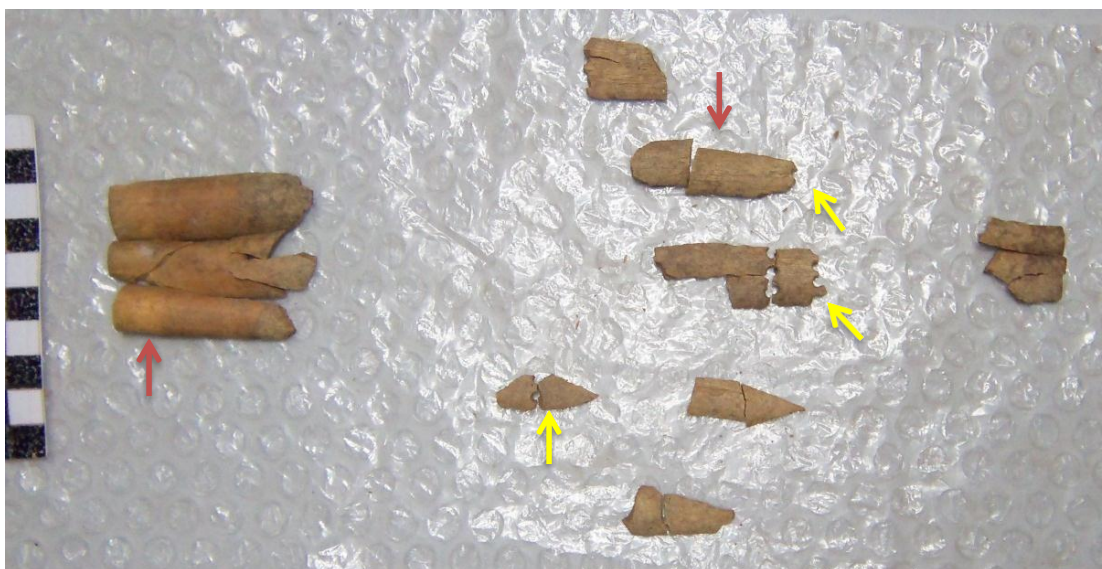


Figura 15: Todos os elementos encontrados no ato de exumação do 138, que podem ser interpretados como sendo vestígios de uma possível flauta. Indicações do bordado (setas amarelas) e das marcas de corte e polimento (setas vermelhas). (SILVA, 2013).



Figura 16a e 17b: Vestígios que possibilitam a identificação da possível flauta do 138. As setas indicam os bordados. E o círculo destaca uma das extremidades preservada que apresenta marca de corte. (Acervo Pessoal).

A Flauta 45 apresenta o melhor grau de conservação, tendo aproximadamente 13 cm de comprimento, ela traz em seus diâmetros distal e proximal marcas de polimento e corte. O estágio de conservação da flauta 118, por sua vez, é claramente observado pelo consolidante disposto em toda a sua extensão e a má articulação das partes em uma tentativa de remontagem da mesma, o que acarretou no prejuízo de uma melhor análise. Fibras ósseas sem qualquer tipo de sincronia e a sua forma física também foi comprometida, refletindo nas medições, pois só conseguimos medir com precisão a parte que não se encontrava fragmentada, totalizando essa área em 12,3 cm. Referente ao 138, podemos notar que tratam-se de pequenos vestígios, mas que nos permitem inferir numa possível flauta, principalmente pelo bordado existente, que se diferencia do 142 ao apresentar duas sequencias de bordados em uma mesma superfície, bem como pelo corte e polimento em uma das extremidades. O 138 foi estudado pela primeira vez por Silva (2013), que retificou a análise em caráter superficial de Vergne (2004) e Santos (2011) quanto ao tipo de sepultura e ao sexo. A autora que foi responsável por aplicar a Arqueotematologia e realizar a decapagem sistemática do enterramento, ao discorrer sobre o enxoval funerário não identifica o vestígio de um possível instrumento. Na sua descrição ela declara:

Pertencente ao cemitério mais recente do sítio o esqueleto apresenta maior variação de acompanhamentos. Em conjunto com o ele foram identificadas contas, um percutor sem aparentes marcas de uso, um conjunto de pequenas pedras com múltiplas cores, formas e tamanhos, uma peça de tembetá, um ossos não humanos com polimentos e perfurações e duas peças cerâmicas, uma no interior da sepultura de pequeno tamanho e outra que cobria toda superfície [...] (SILVA, 2013, p.78. Grifo Nosso).

Este relato é compreensível, uma vez que este é o primeiro estudo voltado a auralidade existente na população do Justino, compilando o quanto se pode de dados referentes as flautas e permitindo novos diálogos dentro da Arqueologia realizada em Xingó.

Voltando a minha saga, enquanto me debruçava em saber mais sobre esses objetos, encontramos mais um sepultamento intrigante, que infelizmente não pudemos trabalhar com mais ênfase nesta primeira pesquisa. Por esse motivo, vamos apenas citá-lo e tentar “brincar” logo mais adiante com uma aparente relação no que diz respeito a produção de som na população de xingó. Trata-se do sepultamento 105, pertencente, curiosamente, ao segundo cemitério mais antigo do Justino, o cemitério C ou Fase 03.

Este sepultamento é classificado como secundário⁴ e foi identificado como sendo uma pessoa do sexo masculino, de 1,60 m, porém, com idade indeterminada (CARVALHO, 2007). O ponto “X” desse enterramento é que a pessoa sepultada teve as bordas dos seus ossos longos dos membros superiores e inferiores cortados e trabalhados com polimentos (Fig.18) (CARVALHO, 2007), semelhante a técnica observada nas flautas.

⁴ É um tipo de inumação (enterramento). Os enterramentos em geral são classificados em primários e secundários. O primário define-se como deposição primária a que se refere ao local em que os restos humanos foram depositados logo após a morte do indivíduo (quer seja inumação, cremação, deposição de superfície ou outra). O secundário se refere a um tipo de ritual funerário específico no qual há um enterro primário, logo após o falecimento, um período no qual ocorre a redução do corpo (seja ela mediada ou não pela ação humana), e finalmente um ritual previamente programado no qual os remanescentes são re-aloçados para um destino final. (DUARTE, 2003; STRAUSS, 2010 apud SILVA, 2013)

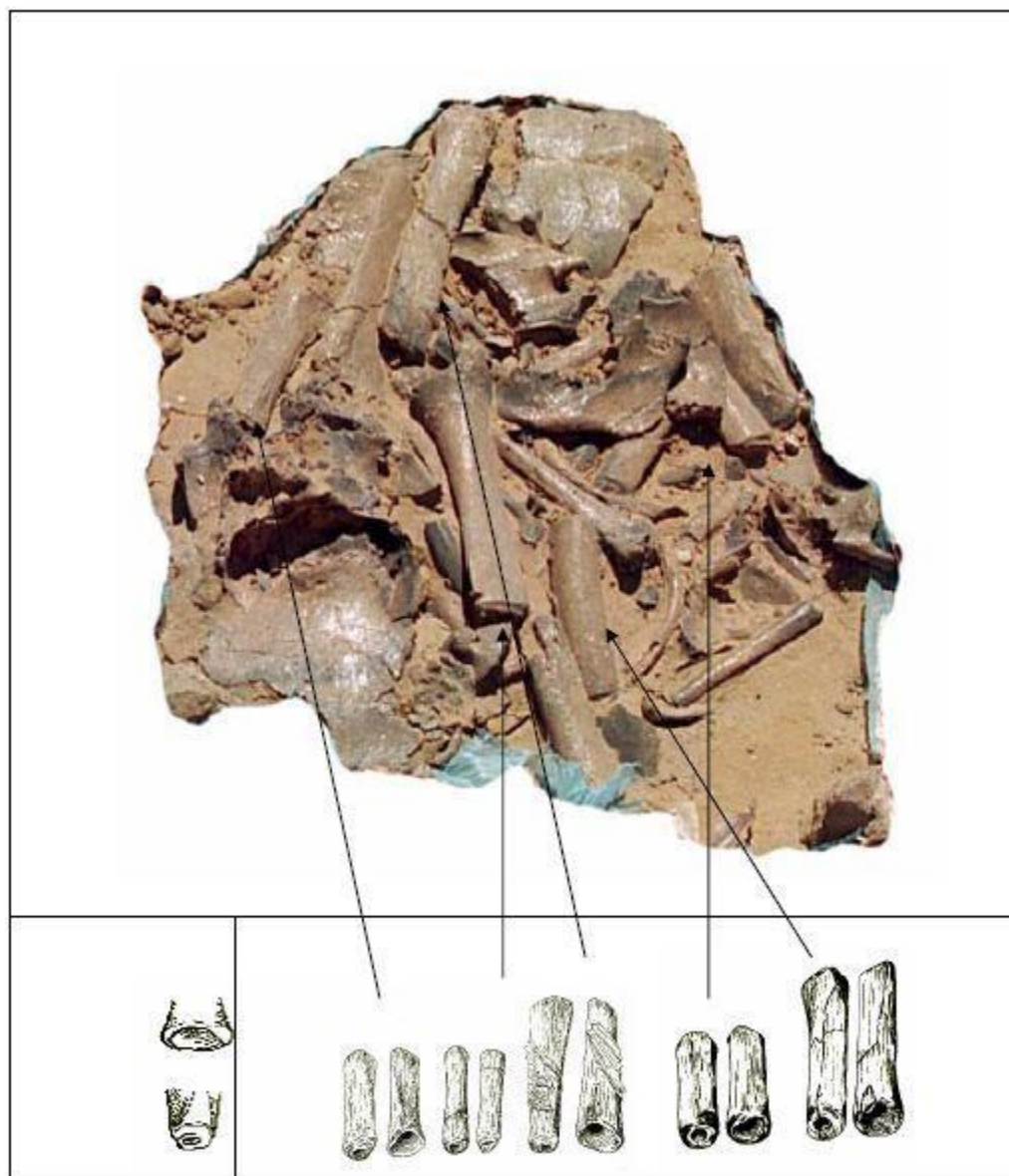


Figura 17: Sepultamento 105. (CARVALHO, 2007).

4.3 Uma Tentativa De Ouvi-Las

A fim de termos maiores certezas quanto aos artefatos, solicitamos a consultoria da Professora Dr^a Rejane Harder, Doutora em Música, flautista, e especialista em flauta transversal. Ela observou e chegou a constatação de que se tratam realmente de aerófonos ⁵. Pela forma física, a Dr^a Rejane assegurou, nesse primeiro momento, que as flautas (45, 142, 118) para uma analogia mais didática podem ser comparadas ao bocal de uma flauta transversal (Fig. 19a e 19b). No entanto para se produzir som seria necessário que uma das extremidades estivesse obstruída. Assim, existiriam duas formas disso ocorrer, apoiando uma extremidade na palma da mão, o que necessariamente exigiria que a flauta fosse tocada semelhante a nossa atual flauta transversal; ou havia algum complemento da flauta que por questões de conservação não tenha resistido ao tempo, não alcançando os dias atuais. Outro diferencial observado é a disposição do bordado da flauta do 142. Por não serem dispostos em linha vertical, mas, horizontal, não haveria mudança de timbre nesta flauta. Basta pensar em uma flauta atual, que logo percebemos que a alternância em obstruir as entradas de ar em uma sequencia vertical produzem as notas. Assim, embora não tenha dados suficientes para isso, podemos inferir que o bordado poderia estar relacionado a algum tipo de distinção de gênero.

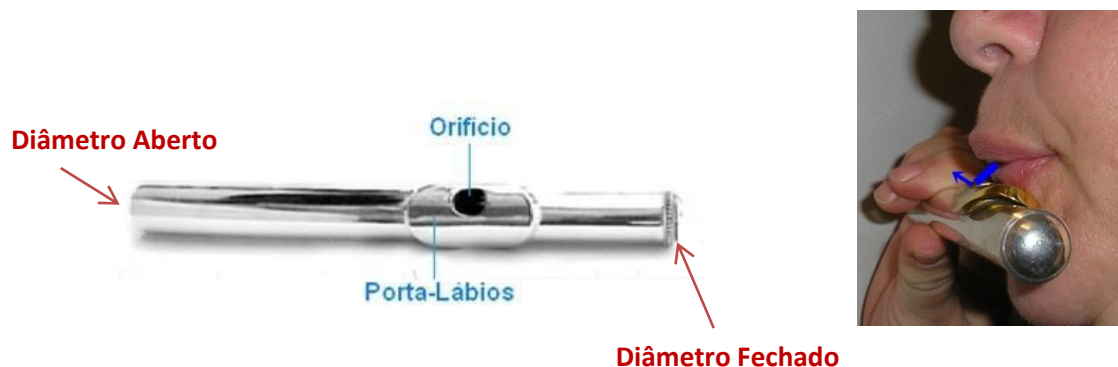


Figura 18a e 19b: Exemplo de bocal de uma flauta transversal atual seguido do exemplo da embocadura ao produzir som com um bocal. (Google Imagens).

A professora Dr^a Daniela Klokler, especializada em Zooarqueologia, também deu a sua contribuição e fez uma análise superficial, na qual pontuou alguns aspectos

⁵ É qualquer instrumento musical em que o som é produzido principalmente pela vibração do ar sem a necessidade de membranas e cordas, que tenha pelo menos uma abertura com o exterior. (ALLORTO, 2007).

entre as flautas. Para ela, a circunferência das flautas 142 e 118 são semelhantes (Fig. 20), apesar de terem os orifícios centrais diferenciados. Isso pode indicar a preocupação em se escolher um tipo específico de matéria-prima para confecção dos instrumentos, contudo para saber se são de origem animal ou humana será necessária uma análise mais aprofundada. Outro ponto em destaque é a produção dos instrumentos, que aparentam seguir uma premissa básica de corte e polimento das extremidades, fato observado nos quatro exemplares (Fig. 21).



Figura 19: Comparação das circunferências proximais do 118 e 142.(Acervo Pessoal).

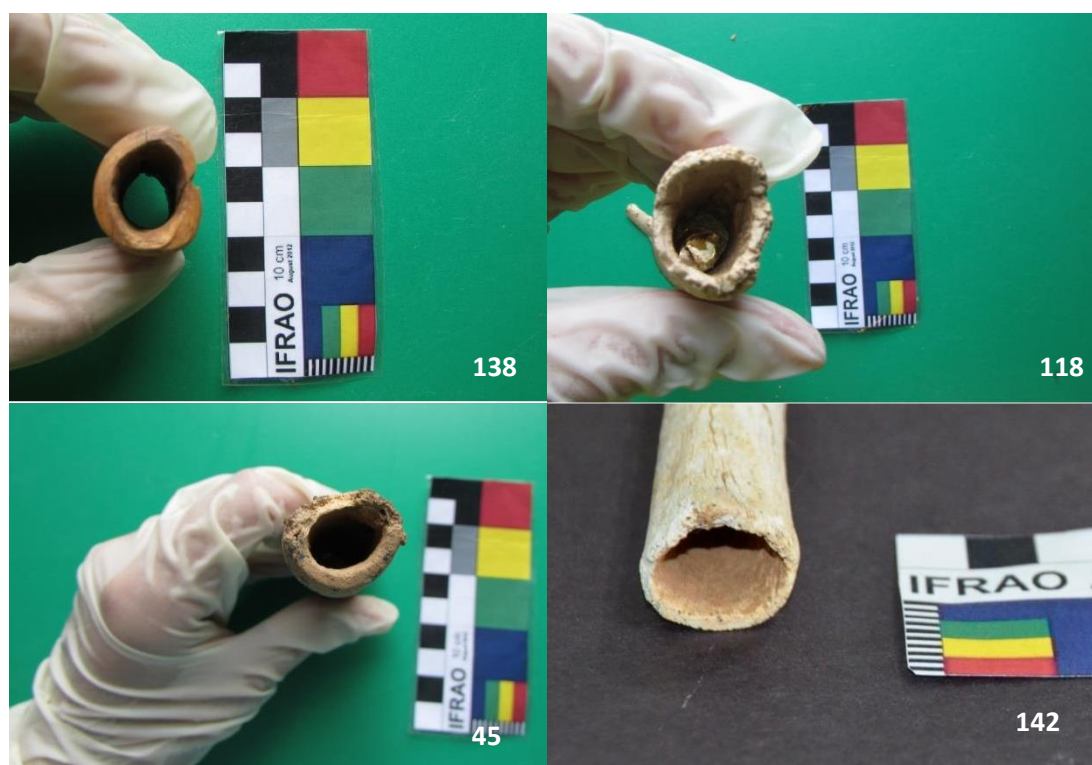


Figura 20: Comparativos das extremidades das quatro flautas, apresentando marcas de corte e polimento. (Acervo Pessoal).

Com o intuito de sintetizar as informações acerca dos cemitérios, gênero dos indivíduos, faixa etária e tipo de sepultamento nos quais os instrumentos foram encontrados, desenvolveu-se uma tabela com base nos dados obtidos de Vergne, Queiroz & Carvalho (2002), Carvalho (2007) e Silva (2013).

SEPULTAMENTO	TIPO DE SEPULTURA	FASE DE OCUPAÇÃO	CEMITÉRIO	GÊNERO	IDADE
138	Primário	Fase 05	A	-	18 ±6 meses
45	Primário	Fase 05	A	Masculino	18-29 anos
118	Primário	Fase 04	B	Masculino	50-59 anos
142	Primário	Fase 04	B	Feminino	15-20 anos
105	Secundário	Fase 03	C	Masculino	Adulto indeterminado

Tabela 3: Descrição das pessoas sepultadas com flauta.

Partindo da premissa que muitos instrumentos são vistos como extensões do próprio músico (PALUDO, 2012); que a prática mortuária envolve a inclusão ou exclusão de itens de um contexto de vida da pessoa, triados, escolhidos pelos vivos para representar ou expressar o morto (SILVA, 2005). E ainda, tendo por base no caso específico do Justino:

[...] a área onde foi evidenciado o sítio Justino, bem como todo o seu entorno, passa a constituir um lugar persistente, inicialmente relacionado às suas características funcionais, mas que, ao longo do tempo, seu uso foi redirecionado até ser incorporado aos sistemas cognitivo e de significação do grupo (ou grupos), assumindo um caráter ora residencial ora ritualístico, ou ambos; sobretudo relacionado ao apego sentimental como local dos ancestrais (Hitchcock & Bartram, 1998 apud FAGUNDES, 2010b, p.82).

Poderemos então começar a imergir de fato nos flautistas. O sítio Justino de acordo com a citação e alguns autores (FAGUNDES, 2010b; SILVA, 2013) deve ter sido ocupado pelo mesmo grupo ou pelo menos pelos mesmos ancestrais comuns. O que nos leva a uma relação direta e afetuosa envolvendo todos os períodos de ocupação do sítio.

Tendo isso em mente, vamos voltar a tabela. Observando-a percebemos que as primeiras ocorrências de flautas confirmadas ocorrem durante a fase 04, que como visto no capítulo 3 se refere ao período de ocupação mais intenso do sítio. Essas seriam pertencentes a uma menina e um “senhorzinho” de idade. Seguidos na Fase 05 pela ocorrência de também duas flautas, uma pertencente a um rapaz e uma criança. Se continuarmos a analisar os instrumentos podemos começar a ver uma diferença neles quanto ao gênero e faixa etária. Na flautista e na criança, as flautas apresentam o famoso “bordadinho”, no entanto, na flauta da criança esse bordado exibe duas sequências de bordados paralelos, diferente da flautista que só tem uma sequência. Nas outras flautas pertencentes aos indivíduos masculinos não há o bordado, sendo evidente somente os orifícios centrais. Porém, antes de todos esses enterramentos já mencionados, nós temos aquele sepultamento intrigante (olhe novamente a tabela), o 105 advém do cemitério mais antigo do Justino, ele não tem flauta alguma associada, mas tem seus próprios ossos trabalhados depois de ter sido enterrado pela primeira vez, em um ritual para ser sepultado novamente. A técnica empregada se assemelha ao que poderia ser uma pré-flauta? Estamos falando assim, de um possível músico? Seria ele o primeiro flautista? E o “senhorzinho” seria o filho, amigo, aprendiz desse flautista? Ou simplesmente tenha ouvido falar sobre ele? Se relacionarmos ele comigo, ops! com a menina da flauta, a gente poderia dizer que ele teria ensinado os primeiros passos para ela se tornar flautista? Que para deixar mais “fofo” o instrumento dela, ajudou a produzir o bordadinho? Ou em decorrência da morte dela, optaram em “matar” também o seu objeto? Ou ainda, ela nunca tenha sido flautista, mas por nutrir um desejo ardente em seu coração de aprender a tocá-la, decidiram enterrar ela junto com a flauta? Indo mais adiante, temos um homem que amava tocar flauta influenciado ou não pelos antigos flautistas? Ele se tornou o próprio flautista do grupo naquele momento, mas morreu. Então seu filho, porque não? Estaria destinado a desenvolver sublime tarefa, mas não conseguiu atingir a fase adulta, sendo enterrado com aquilo que o seu pai ou sua mãe mais amava, a flauta? De repente a flauta seria o próprio pedaço de um deles, ou somente uma indicação de quem seria essa criança no futuro?

Talvez muitos achem incerto tudo isso, e de fato até pode ser, mas gosto disso que a arqueologia permite: a imaginação. Nas palavras de Zarankin e Sanatore (2013) a Arqueologia inspira a capacidade de criar e contar histórias, articulando nossa própria prática intelectual e experiência pessoal no desenvolvimento da pesquisa. “Talvez seja a

falta da imaginação, de paixão, de imersão, que tanto desumanize a paisagem quando esta é tratada em textos de arqueologia” (PELLINI, 2009).

5- Senta que lá vem a história...

Em 1996, Vergner coloca sobre a importância de se conhecer mais sobre a população que habitou o baixo São Francisco. Passados 18 anos a indagação ainda continua: Quem eram eles? Pouco ainda se sabe. Novas perspectivas precisam - e devem - ser abordadas para com o Justino, e a Arqueologia Sensorial se propõe a ser uma dessas novas abordagens. Assim como, buscar sair da posição de simplesmente ser arqueólogo e se tornar GENTE novamente. Afinal de contas o “mundo real é o mundo percebido” (PELLINI, 2009), e nós aprendemos sobre o mundo, ou pensamos, refletimos sobre ele, a partir das coisas (AGOSTINI, 2014). Coisas essas que “nos instigam a tentar decifrar mensagens silenciosas que os objetos transmitem (transmitem e transmitiam) e que eram dinamizadas no passado” (AGOSTINI, 2014, p.3). É no estudo dessas coisas que denominamos cultura material que temos a possibilidade de aproximação ao cotidiano e à experiência de todos os grupos sociais. Devemos então nos permitir sentir e viver na hora de interpretar e falar sobre o outro, se deixar levar, chorar e até mesmo imaginar. Porque não? Essa inocência infantil, que torna o mundo mais belo, deve sim voltar ao texto, às pesquisas, sobretudo no caso de grupos que não deixaram escrita a própria história (AGOSTINI, 2014), como ocorre no Justino. Buscar estabelecer uma conexão entre o passado e o presente a partir da vivência e experiência com aquilo que foi importante para o outro, que tal qual eu e você, era um ser sinestésico, que experimentava o mundo com todos os sentidos. É certo que as sensações não serão as mesmas que no passado, e esse não é objetivo da Arqueologia Sensorial. Essa linha sugere outras maneiras de conhecer e interpretar o objeto, além do aspecto visual, bem como, a partir da vivência do pesquisador com seu objeto, trazer vida ao discurso arqueológico. Isso não implica dizer que a Arqueologia Sensorial deterá todas as respostas, pelo contrário, muitas incertezas surgem ao perceber o objeto de outras maneiras, e com esse trabalho não foi diferente. Contudo, independente das dúvidas geradas na minha mente, da falta de dados, relatórios de campo, e do próprio estado de conservação do material, não acho impossível pensar que um belo dia, envolvido pelo som dos pássaros e por toda aquela sinestesia que a região xingoana oferece, um certo homem tenha decidido se aventurar a ser o “Músico” daquele grupo. Ele era o responsável por conduzir os rituais fúnebres do seu povo, já que naquele momento eles não se estabeleciam durante muito tempo em um mesmo local. Mas esse lugar não era só mais lugar, ali estavam enterrados seus ancestrais. Assim, aquele povo

sempre ia, conduzido pelo músico, ao terraço para homenagear e se encontrar com seus antepassados. Infelizmente chega a notícia da fatalidade, aquele que era responsável por trazer alegria e descontração, morre. Não se sabe como, nem porquê, mas ele fez muita falta. O povo achou que conseguiria viver sem ele e sem a sua música. Mas como estavam enganados! A falta foi tão grande que decidiram que deveriam eternizá-lo de alguma forma para que nunca mais ele saísse de perto deles. Retiraram ele do seu sepulcro e começaram a tocar em seus ossos, limparam-no, poliram-no e esperavam com isso tê-lo ali com eles. Um grande silêncio aconteceu.



Ilustração: Suellem Corrêia

Pessoas tentavam tocar, até mesmo assumir o lugar dele, mas ninguém conseguia. Até que passado algum tempo, a música voltou a ecoar na cabeça daquele povo. Dessa vez um outro homem que crescera ouvindo falar sobre o músico, tinha criado uma bela flauta. A aldeia voltou a sorrir como antes, a ter os seus rituais mais embalados. E em meio aqueles momentos de alegrias, festas, risadas, alguém permanecia sempre atento ao flautista. Era ela, ela sentia que nascera para aquilo. Queria também ser uma flautista, mas como desempenhar tal função? Pensou, pensou... e percebeu que para ser como seu avô, ela precisaria primeiro observar atentamente e se deixar envolver em cada nota. Aquele som a fascinava, mas como ela achava triste não ter a sua própria flauta. Até que um dia, depois de ter saído para tomar um banho às margens do São Francisco, ela retorna e encontra com seu avô flautista. Ele então lhe entrega o maior presente que essa indiazinha tão fascinada por música poderia receber: uma flauta. Mas não uma convencional. Ela era diferente. Feita sob medida para as mãos daquela índia que mal podia acreditar no que estava acontecendo, agora ela poderia ser uma flautista, a flautista do Justino. A índia saiu a saltitar e a dançar. Travessa do jeito que era, saiu atrapalhando aqueles que estavam confeccionando suas

ferramentas de pedra, quebrando os potes de cerâmica, brincando com o furão do cacique, até que decidiu sentar na beira do velho Chico, colocar seus pés dentro daquela água bem fresquinha e pôs-se a tocar sua bela flauta. Pi, pi, pi... “Nossa! Esse é som mais lindo que já ouvi”, pensava ela. Mas enquanto se deixava seduzir pelo som, seus olhos lentamente fecharam à sombra de uma árvore, a brisa estava mais gostosa do que nunca, e a índia preferiu deixar os seus lábios serem tocados por ela, ao invés da flauta. Quanto arrependimento. Antes tivesse ficado essa indiazinha excêntrica a tagarelar e a tocar, pois uma serpente astuta se aproximou e picou sua perna. Ninguém percebeu, ninguém se deu conta. O momento do ritual estava começando, e o flautista pegou novamente seu instrumento e começou a tocar. Todos foram envolvidos pela música, eles dançavam e bailavam ao redor da fogueira. Mas algo estava faltando. Sabe aquela sensação de ser observado? O senhorzinho não estava sentido. Olhou ao redor, fixou em cada rostinho daquela grande tribo, mas seu olhar não encontrava o seu par. De mansinho, foi deixando a aldeia, continuando a tocar. Quando viu a sua linda netinha deitada, a flauta passou a ter um gosto amargo em sua boca. Ali, ele chorou. Carregando-a em seus braços, levou-a para aldeia, e atrás da sua própria casa ele a enterrou. Todo cuidado ainda era pouco. O velho índio colocou os bracinhos dela fletidos, arrumou todo seu corpinho e colocou-lhe uma parte não somente dela, mas também dele, a flauta mais linda que alguém já poderia ter feito no Justino. Os dias se passaram, mas o flautista não conseguia devolver alegria à sua flauta. Ele se sentia incompleto. Todos tentaram ajudá-lo, mas foi em vão. Isso mexeu muito com toda a tribo. A amargura foi tanta, que não demorou muito para que aquele senhor de 60 anos também descesse à terra.



Ilustração: Suellem Correia

Um silêncio novamente permeou a aldeia. Dessa vez o tempo passou, e a situação começou a complicar para a tribo. As cheias do velho Chico estavam mais intensas, o clima estava mudando, e aos poucos, ali não se tornaria mais um bom local para morar. Mas as histórias dos flautistas nunca pararam de ser contadas. Até existia um certo homem que arriscava “fazer um som” numa flauta feita a próprio punho. De vez em quando, ele tocava e tentava através da música se encontrar com seus parentes, talvez buscando até mesmo algum conhecimento musical. Mas não havia muito tempo para isso, afinal de contas, recentemente seu bebê havia nascido. Ele contava as histórias para seu menino, acompanhados sempre de uma bela música. Era lindo ver como o bebezinho se acalmava quando escutava o pai tocar, os olhinhos dele brilhavam toda a vez que via a flauta.

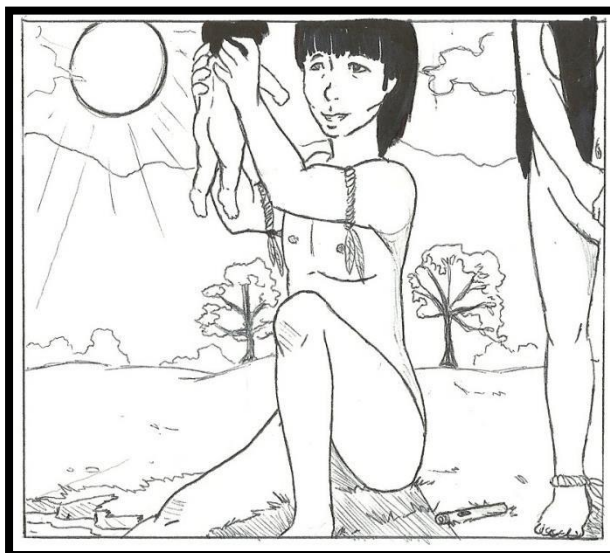


Ilustração: Suellem Correia

O menino fez um ano e meio de vida, e como já era de costume, o pai continuava a falar e tocar. Em um determinado dia, no entanto, o pai não tocou, era uma noite daquelas bem frias em Xingó. Estava chovendo, algo muito raro de se acontecer nessa região, e o pai do garoto foi olhar o tempo. Realmente as coisas estavam começando a ficar estranhas naquele terraço. Pensava se o melhor seria permanecer ali, ou sair em busca de um novo lugar como tantos outros do seu grupo já haviam feito. Pi, Pi, Pi... os seus pensamentos foram interrompidos por um som diferenciado. Virou-se e viu seu filho “babando” a flauta toda, mas era impressionante como ele parecia ter sido instruído pelos seus antepassados. O som era diferente. Nem o próprio pai conseguia imitar. As preocupações deram lugar a alegria, entrando num estado de completa

euforia. Ele continuava a tocar e a instruir seu filho. E agora um novo discurso era proferido por ele, o de que o seu menino seria o próximo “Flautista”.



Ilustração: Suellem Correia

Mas, infelizmente, o final a gente já conhece. Assim, os flautistas permaneceram silenciados e ainda permanecem.

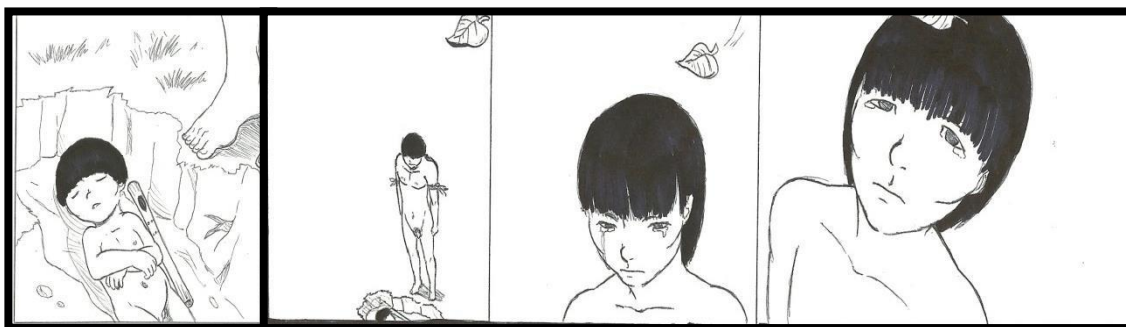
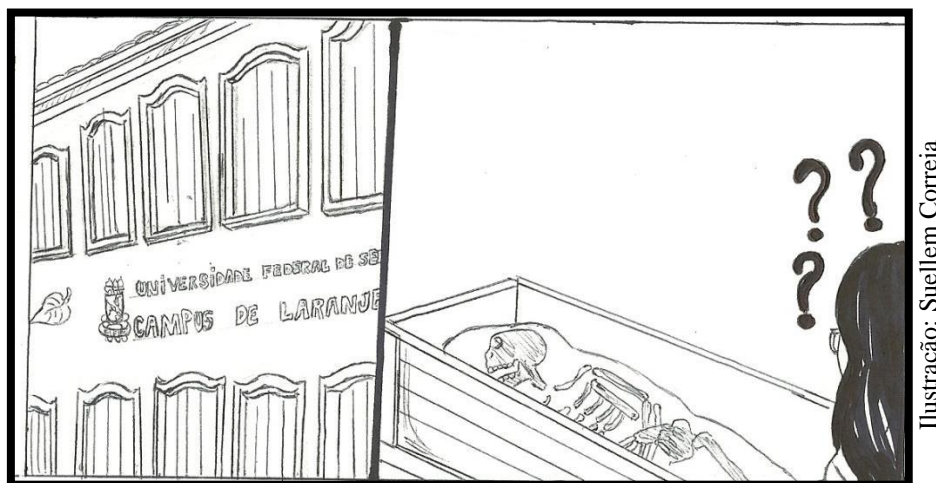


Ilustração: Suellem Correia

Esta é só uma nota de um acorde que ainda existe.



Ilustração: Suellem Correia



Finalizo esta história com um emaranhado de dúvidas na minha mente. A saber:

- O que representaria o bordado? morte do objeto? Padrão decorativo? Função técnica?
- Como aquele povo estava entendendo o mundo que os cercava?
- A música tinha algum papel na sociedade. Mas qual?
- Porque dois tipos de flautas?
- Outras flautas e instrumentos existiram? E estes não sobreviveram ao tempo?
- Como o gênero está relacionado ao uso das flautas?

Mas não me desanimo diante dessa realidade, muito pelo contrário, essas perguntas nortearão o desenvolvimento das próximas etapas. Diante disso, acredito que o trabalho alcançou o objetivo de trazer a música e os flautistas para a narrativa do Justino, estes que não tenho dúvida (se é que tenho cacife para isso) eram muito importantes para aquele grupo, pois como foi visto, a música é inerente ao ser humano.

Continuo meu atrevimento ao pensar que a música se fazia presente no Justino, ainda não sei como, nem em quais circunstâncias, nem se o som era o seu modo de conceber o mundo e uma forma de construir a sua identidade (tal qual é para os Enawene Nawuê e os Maxakali), mas ela estava lá, está lá, está em mim e está em você. E essas flautas são um indício para isso. Talvez até tenham existido outras flautas ou até mesmo outros instrumentos, mas que não tenham tido a oportunidade de conversar comigo por causa do seu vilão e opressor: o tempo.

Infelizmente com a arqueologia nós só conseguimos atingir o que foi o último suspiro de vida, o momento de morte do objeto. Como no filme violino vermelho, em

que o violino tem tantas histórias trazidas em seu corpo, tantas marcas deixadas por cada um que o tocou, mas que nem todas são possíveis de serem alcançadas. Semelhante ao violino, eu penso sobre as flautas, e me pergunto quantas bocas a beijaram, quantas mãos a tocaram, e o que ela produziu em cada pessoa? Em mim ela suscitou meus momentos de infância. Foi esse “objeto” que me despertou novamente a paixão que jazia somente nas minhas lembranças de criança. Sobretudo, me fez enxergar uma relação de carinho, ternura e amor entre os seus donos. Relação pessoal essa, que muitas vezes é deixada de lado na hora da interpretação. Pude sentir na prática o passado, o presente e o futuro coexistindo através da experiência sensorial com essa cultura material (CABRAL, 2014).

Sinto-me realizada por ter feito este trabalho, respondendo alguns de meus questionamentos e abrindo novas possibilidades de falar sobre este tema. Especialmente por ter apostado em uma metodologia diferenciada. Reconheço, porém, que este ainda não é o ideal e está longe de ser. Não é fácil trazer mais do “eu” para a pesquisa quando a grande parte da sua carga de leitura e vivência acadêmica seguem, a maior parte das vezes, o padrão positivista. No entanto, acredito que esse já foi um bom começo para mim.

Hoje, me pego sentindo falta da minha flauta, que um dia pertenceu àquele povo do Justino, talvez uma Iracema, ou uma Jaciara, um Pedro, ou um José... Por fim, eu descobri que eu de fato me encontrei, serei Arqueóloga.



6- Referências

- ♪ AGOSTINI, C. As coisas estão no mundo só que eu preciso aprender: os sentidos da cultura material na escravidão e seu legado. Instituto dos Pretos Novos, Rio de Janeiro, 25 de junho de 2014. In: *Palestra no lançamento do livro: Objetos da escravidão: abordagens sobre a cultura material e seu legado*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- ♪ ALLORTO, R. *Breve Dicionário Da Música*. São Paulo: Edições 70, 2007.
- ♪ ALMEIDA, A. S. M. *Marcas de uma vida: uma visão arqueológica sobre os marcadores de estresse ocupacional nos remanescentes ósseos humanos*. Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras, 2014.
- ♪ ALVARENGA, A. C. S. *Música na cosmologia maxakali. Um olhar sobre um ritual do Xũnĩm - uma partitura sonoro-mítico-visual*. Dissertação de mestrado. Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte. 2007
- ♪ ANDRADE, P. Uma abordagem Evolucionária e Científica da Música. *Neurociência*, Vol 1, Julho – Agosto, 2004.
- ♪ BALDO, M.V; HADDAD, H. *Ilusões: O Olho Mágico da Percepção*. Departamento de Fisiologia e Biofísica. Instituto de Ciências Biomédicas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- ♪ BARJA, P. R. & TEIXEIRA, F. F. Percepção musical: efeitos fisiológicos e psicológicos da música em crianças e pré-adolescentes. World Congress on Communication and Arts – WCCA. April 17 - 20, 2011, São Paulo, BRAZIL. 2011.
- ♪ BARSA, Enciclopédia.

- ♪ BEZERRA, M. Os Sentidos Contemporâneos Das Coisas Do Passado: Reflexões A Partir Da Amazônia. *Revista de arqueologia pública*, Campinas, n.7, julho 2013.
- ♪ BUCO, C. Arqueologia Do Movimento: Relações entre Arte Rupestre, Arqueologia e Meio Ambiente, da Pré-história aos dias atuais, no Vale da Serra Branca. Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil. Bolseiro de Doutorado Pleno no Exterior. UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO VILA REAL. 2012
- ♪
- ♪ CABRAL, M.P. De Cacos, Pedras Moles E Outras Marcas: Percursos De Uma Arqueologia Não-Qualificada. *Revista Antropológica*, Amazônia, p 314-331, 2014.
- ♪ CARDOSO, C. E. *A ocorrência de sepultamentos de associação com animais nos estados de pe, rn e se: sob a óptica zooarqueológica*. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras, 2011.
- ♪ CARVALHO, O. A. *Bioanthropologie des nécropoles de justino et de São José II, Xingó, Brasil. Canindé do São Francisco: MAX - Museu de Arqueologia de Xingó*, 2007.
- ♪ CARVALHO, O. Et. al. A Diagnose De Sexo E Idade Dos Esqueletos Humanos Em Sepulturas Com Ossos De Animais No Sítio Justino, *Revista Canindé*, Canindé Do São Francisco, Sergipe, Brasil, nº 02, 2002.
- ♪ CERVELLIN, G. et. al. From music-beat to heart-beat: a journey in the complex interactions between music, brain and heart. *Intern Med*, 22: 371, 2011.
- ♪ CHAUI, M. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

- ♪ CHESF – COMPANHIA HIDRELETRICA DO SÃO FRANCISCO. *Plano Ambiental de Conservação e Uso do Entorno do Reservatório Artificial da Usina Hidrelétrica de Xingó*. Vol.1. 2014. Disponível em: <<http://licenciamento.ibama.gov.br/Hidreletricas/Xingo/PACUERA%20XING%C3%93%20VOL%201%20DIAGNOSTICO.pdf>>. Acesso em: 11 out. 2014.
- ♪ CLASSEN, C. Fundamentos de una antropologia de los sentidos. *Revista Internacional de Ciências Sociales*, n. 153, 1997.
- ♪ CUNHA, R. A. V. Fenomenologia e Ciências Naturais: a origem comum dos pensamentos de Husserl e Heidegger. *Cadernos da EMARF, Fenomenologia e Direito*, Rio de Janeiro, v.5, n.2, p.1-125, out.2012/mar.2013.
- ♪ DICIONÁRIO DO AURÉLIO. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com>>. Acesso em: 05/08/2014.
- ♪ DONATO, D. *Escutar: Uma Reflexão A Partir Da Fenomenologia*. In: IV Seminário Música, Ciência e Tecnologia: Fronteiras e Rupturas, n. 4, 2012.
- ♪ ENAWENÊ- NAWÊ: o Banquete dos Espíritos. Produzido por Virgínia Valadão. 1998. Documentário. Disponível em <<http://vimeo.com/16941667>>. Acessado em 27 de Agosto de 2014.
- ♪ FAGUNDES, M. Entendendo A Dinâmica Cultural Em Xingó Na Perspectiva Inter Sítios: Indústrias Líticas E Os Lugares Persistentes No Baixo Vale Do Rio São Francisco, Nordeste Do Brasil. *Arqueologia Iberoamericana* 6 3–23. ISSN 1989–4104. 2010. Disponível em: < <http://www.laiesken.net/arqueologia> >. Acessado em: 10 de outubro de 2014.
- ♪ FAGUNDES, M. Análise Intra-Sítio Do Sítio Justino, Baixo São Francisco – As Fases Ocupacionais. SAB. *Revista de Arqueologia*. Vol.23 - n.2:68-97 – 2010b.

- ♪ FORGHIERI, Y. *Psicologia Fenomenológica: fundamentos, métodos e pesquisa*. São Paulo: Pioneira, 1993.
- ♪ GIORDANI, A. *Etnomusicologia, psicofísica e hipermodernidade: a identidade sonora na construção do coletivo*. In: IX Reunião de Antropologia do Mercosul . 10 a 13 de julho, Curitiba, 2011.
- ♪ GÚTIEZ, S. R. *Música e Identidad. Adaptación de un modelo teórico*. In: *Cuadernos de Etnomusicología* Nº1, 2011.
- ♪ KOLAR, M. Tuned to the Senses: An Archaeoacoustic Perspective on Ancient Chavín. *Out Loud*. Vol. 1 No. 3 July 22, 2013. Disponível em <<http://theappendix.net/issues/2013/7/tuned-to-the-senses-an-archaeoacoustic-perspective-on-ancient-chavin>> Acessado em 28 de Novembro de 2014.
- ♪ LUNA, S. As pesquisas arqueológicas sobre cerâmica no Nordeste do Brasil. *Revista do Museu de Arqueologia de Xingó*, São Cristóvão: n. 8, dez. 2006.
- ♪ MOREIRA, V. *Possíveis Contribuições De Husserl Para A Clínica Fenomenológica*. Psicologia em estudo, Maringá, v.15, n.4, p.723-731. 2010. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/erikarenata/moreira-virginia-possveis-contribui-es-de-husserl-e-heidegger-para-a-clnica-fenomenolgica>>. Acesso em: 17 de junho de 2014.
- ♪ MERLEAU-PONTY, M. 1908-1961. *Fenomenologia da Percepção* ;[tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura]. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Disponível em: <<http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/2011/11/Fenomenologia-da-Percep%C3%A7%C3%A3o-Merleau-Ponty.pdf>>. Acesso em: 10 de março de 2014.
- ♪ NACHMANOWICZ, R. M. *Fundamentos para uma análise musical Fenomenológica*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-

graduação em música, da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de música da UFMG, Belo Horizonte, 2007.

- ♪ OUZMAN, S. Seeing is Deceiving: Rock Art And The Non-Visual. *World Archaeology*, vol.33, n.2, p. 237-256, 2001.

- ♪ PALUDO, T. *Uma Jam com McLuhan: Os Instrumentos Musicais como Extensão dos Músicos*. In: IV Encontro de pesquisadores em comunicação e música popular. linguagens e identidades da musica contemporânea. 15 a 17 de agosto de 2012. Universidade de São Paulo – eca/usp. Disponível em < http://musica.ufma.br/musicom/trab/2012_gt2_03.pdf > Acessado em 17 de agosto de 2014.

- ♪ PELLINI, J. . Onde Está O Gato? Realidade, Arqueologia Sensorial E Paisagem. *Revista Habitus*. Goiânia, v. 9, n.1, p. 17-31, jan./jun. 2011.

- ♪ PELLINI, J. Mudando o coração, a mente e as calças. A Arqueologia Sensorial. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, p 3-16, 2010.

- ♪ PELLINI, J. Uma conversa sobre arqueologia e paisagem com robin o bom camarada. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, p 21-37, 2009.

- ♪ PELLINI, J. *Sensorial Archaeology: Changing the mind, the heart and the pants*. London, Cambridge scholars, 2014.

- ♪ PICCHI, A. G. A música e os inícios do homem. *Mimesis*, Bauru, v. 29, n. 2, p. 43-48, 2008.

- ♪ PINTO, T. O. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Rev. Antropol.* vol.44 no.1 São Paulo. 2001. Disponível em <

<http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012001000100007> > acessado em 10/07/2014.

- ♪ ROCCA, A. V. La Música de las Esferas y El Olvido del Ser Desde Todos los Altavoces. A Parte Rei 45, Revista de filosofia. Maio de 2006. Disponível em: <<http://www.slideshare.net/EnzoDerocka/dr-adolfo-vasquez-rocca-peter-sloterdijk-la-msica-de-las-esferas-y-el-olvido-del-ser-desde-todos-los-altavoces-nomadas-ucm>. > Acessado em 17 de Agosto de 2014.
- ♪ RODRIGUES, A. Breves Considerações sobre o tacto no quotidiano: Pontos de Contacto entre a Teoria Social Antropológica e Sociológica. *Antropologia Portuguesa*, 24/25, 165-180, 2008.
- ♪ SANTANA, K.S. *O Suicídio Na Voz Dos Profissionais De Saúde: Uma compreensão fenomenológica*. Trabalho de Conclusão de Curso, Faculdade Pio Décimo, Aracaju, 2013.
- ♪ SANTOS-GRANERO, F. Vitalidades sensuais: Modos não corpóreos de sentir e conhecer na Amazônia indígena. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 49, nº 1, 2006.
- ♪ SANTOS, A. M. Estudo dos remanescentes humanos do Acervo Arqueológico do Museu de Arqueologia de Xingó/MAX, em Canindé do São Francisco, Sergipe, Brasil: Sepulturas com cerâmicas do Sítio Justino. Monografia (Graduação em Arqueologia) – Universidade Federal de Sergipe. Laranjeiras, 2011.
- ♪ SILVA, C. C. Análise inicial dos restos biológicos do sítio Justino. Relatório de Atividades. PAX/UFS. 1994

- ♪ SILVA, J. A. *O Corpo E Os Adereços: Sepultamentos Humanos E As Especificidades Dos Adornos Funerários*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2013.
- ♪ SILVA, S. F. M. *Arqueologia das Práticas Mortuárias em Sítios Pré-Históricos do litoral do Estado de São Paulo*. Tese de doutorado. Universidade federal de São Paulo. São Paulo. 2005
- ♪ SKALSKI, T. *A importância da música nos anos iniciais*. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.
- ♪ TEIXEIRA, F; BARJA, P. R. Percepção musical: efeitos fisiológicos e psicológicos da música em crianças e pré-adolescentes. In: *world congress on communication and arts*, 17 a 20 de Abril, 2011, São Paulo.
- ♪ WASSILOWSKY, A. *Pututu and Waylla Kepa: New Data on Andean Pottery Shell Horns*. 201?
- ♪ WHITE, E. G. *Música—Sua Influência na Vida do Cristão*. White Estate. 2010.
- ♪ UFS - Universidade Federal de Sergipe. *Salvamento Arqueológico de Xingó – Relatório Final PAX*. Museu de Arqueologia de Xingó, 2002.
- ♪ VALLENÇA, R. P. S. *Vivências Arquitetônicas em Realidades Tecnológicas: Uma Arquitetura Escapista*. Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras, 2013.
- ♪ VERGNE, C. O Projeto Arqueológico de Xingó em Sergipe e Alagoas. *CLIO – Série Arqueológica*, nº 11. 1996.
- ♪ VERGNE, C. Estruturas Funerárias no Sítio Justino: Distribuição no Espaço e no Tempo. *Revista Canindé*, nº02, 2002.

- ♪ VERGNE, M. C.. Arqueologia do Baixo São Francisco: Estruturas funerárias do sítio Justino, região de Xingó, Canindé de São Francisco, Sergipe. Tese de Doutorado. São Paulo: MAE/USP. 2004
- ♪ VERGNE, C. Complexidade Social E Ritualidade Funerária Em Xingó: Apontamentos Teóricos Para Compreensão Das Práticas Mortuárias Do Sítio Justino, Canindé De São Francisco – Se. *Revista Canindé*, nº09, 2007.
- ♪ VILELA, A. *Efeitos Psicológicos e Fisiológicos do Fenômeno*. 2012. Disponível em: < <http://musicaeadoracao.com.br/21636/efeitos-psicologicos-e-fisiologicos-do-fenomeno-sonoro> >. Acesso em: 18/07/14.
- ♪ ZANINI, C. R. O. Fenomenologia, arte e formação humana: olhares a partir da música e da musicoterapia. In: *V congresso de fenomenologia da Região Centro-Oeste*, 2013
- ♪ ZAHAVI, D; GALLAGHER, S. *The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. Routledge, New York, 2008.
- ♪ ZARANKIN, A. & SANATORE, M. *Contos, “peixe grande” e arqueologia; repensando o caso da Antártica*._____. 2013